

LÂM TỬ

中国绘画

HỘI HỌA

*Trung Quốc*



NHÀ XUẤT BẢN TỔNG HỢP THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH



LÂM TỪ

# HỘI HỌA *Trung Quốc*

*Người dịch:* TS. TỔNG THỊ QUỲNH HOA

*(Giảng viên Khoa Ngữ văn Trung Quốc*

*Trường Đại học KHXH & NV - Đại học Quốc gia TP. Hồ Chí Minh)*



**NHÀ XUẤT BẢN TỔNG HỢP THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH**

## **HỘI HỌA TRUNG QUỐC**

Lâm Từ

ISBN: 978-604-58-3092-5

Copyright © 2011 China Intercontinental Press.

Bất kỳ phần nào trong xuất bản phẩm này đều không được phép sao chép, lưu giữ, đưa vào hệ thống truy cập hoặc sử dụng bất kỳ hình thức, phương tiện nào để truyền tải: điện tử, cơ học, ghi âm, sao chụp, thu hình, phát tán qua mạng hoặc dưới bất kỳ hình thức nào khác nếu chưa được sự cho phép bằng văn bản của Nhà xuất bản.

Ấn bản này được xuất bản tại Việt Nam theo hợp đồng chuyển nhượng bản quyền giữa Nhà xuất bản Truyền bá Ngũ Châu, Trung Quốc và Nhà xuất bản Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam.

### **BIỂU GHI BIÊN MỤC TRƯỚC XUẤT BẢN ĐƯỢC THỰC HIỆN BỞI THƯ VIỆN KHTH TP. HCM**

**Lâm Từ**

Hội họa Trung Quốc / Lâm Từ ; Tổng Thị Quỳnh Hoa dịch. - T.P. Hồ Chí Minh :  
Nxb. Tổng hợp T.P. Hồ Chí Minh, 2014.

160 tr. ; 23cm

ISBN 978-604-58-3092-5

1. Hội họa -- Trung Quốc. I. Tổng Thị Quỳnh Hoa.

1. Painting -- China.

**759.951 -- ddc 23**

**L213-T88**

# MỤC LỤC

<b>LỜI GIỚI THIỆU</b> .....	5
<b>LỜI NÓI ĐẦU</b> .....	7
Ảnh hưởng của thánh hiền.....	7
Đạo trong con mắt của họa sĩ Trung Quốc .....	11
<b>TỪ CỔ KHẢI CHI ĐẾN NGÔ ĐẠO TỬ</b> .....	19
Bích họa trong hầm mộ và tranh lụa .....	20
Tranh cuộn Cổ Khải Chi .....	23
"Truyền thần" luận .....	28
<i>Du xuân đồ</i> - Tranh sơn thủy có lịch sử lâu đời nhất .....	29
Diêm Lập Thế - vua của các danh họa thời thịnh Đường .....	33
"Kì la nhân vật" và "Yên mã nhân vật" .....	37
"Họa thánh" Ngô Đạo Tử .....	45
<i>Lịch đại danh họa ký</i> - Thông sử hội họa lâu đời nhất .....	50
<b>HOANG MẠC BẢO TÀNG</b> .....	51
Phật quang đông chiết.....	53
Hang Mạc Cao - Đôn Hoàng.....	61
<b>KHÊ SƠN THANH VIỄN</b> .....	71
Họa công hai miền Nam - Bắc .....	72
Thời đại Tống Huy Tông.....	80
<i>Thanh minh thượng hà đồ</i> .....	85





Sơn thủy toàn cảnh.....	90
Tô Thúc và Mễ Phất .....	98
<b>TRANH VĂN NHÂN .....</b>	<b>103</b>
Triệu Mãnh Phủ và Nguyên Tứ Gia.....	104
Mai, lan, trúc, thạch .....	113
"Nam Bắc tông".....	117
"Tứ tăng" và "Tứ vương" .....	121
Thời kì cuối của dòng tranh văn nhân và các họa sĩ nổi tiếng thời cận đại.....	126
<b>"TRANH TRUNG QUỐC" HIỆN ĐẠI .....</b>	<b>137</b>
Họa gia tân tiến .....	138
Hội họa mới.....	139
Tranh hiện thực cách mạng.....	143
"Hiện đại" và "hậu hiện đại".....	151
<b>PHỤ LỤC: NIÊN BIỂU LỊCH SỬ TRUNG QUỐC ..</b>	<b>158</b>



# Lời giới thiệu

Tôi đã đọc cuốn *Hội họa Trung Quốc* do TS. Tống Thị Quỳnh Hoa dịch, rất cảm ơn TS. Tống Thị Quỳnh Hoa và Nhà xuất bản Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh đã tin tưởng giao cho tôi viết Lời giới thiệu cuốn sách này.

Vào thời cổ đại, Trung Quốc là một trong bốn trung tâm văn minh lớn ở phương Đông. Những thành tựu rực rỡ của nền văn minh này được kết tinh trong nhiều lĩnh vực: kỹ thuật, kiến trúc, điêu khắc, triết học, văn học... trong đó không thể không nhắc đến Hội họa Trung Quốc.

Hội họa Trung Quốc có lịch sử từ hàng ngàn năm nay. Các hình vẽ hoa văn sơ khai miêu tả sinh hoạt của con người hoặc miêu tả thú vật, hoa cỏ, các sự vật tự nhiên khác trên bề mặt các đồ gốm, vách đá, đồ đồng v.v... được tìm thấy qua nhiều di chỉ, như di chỉ thời kỳ văn hóa Ngưỡng Thiều, di chỉ văn hóa Mã Gia Diêu, di chỉ văn hóa Đại Văn Khẩu. Nhiều tác phẩm bích họa và tranh lụa được tìm thấy trong các lăng mộ thời Tần, thời Hán cho thấy thời cổ đại hội họa chủ yếu phục vụ giai cấp quý tộc và các hoạt động tôn giáo. Đến thời Nam - Bắc Triều và Tùy - Đường, hội họa mới dần được bình dân hóa. Khi tranh nhân văn phát triển, đặc biệt là sự xuất hiện của loại hình tranh thủy mặc, nghệ thuật thư pháp thì thơ văn được kết hợp trong cùng một tác phẩm hội họa. Sự kết hợp này về căn bản đã đặt nền móng cho kỹ xảo và phương pháp hội họa Trung Quốc sau này. Hội họa không chỉ thể hiện tính nghệ thuật, tính giáo dục... mà còn là những tư liệu lịch sử rất quan trọng.

Để giúp cho độc giả có thêm tài liệu tham khảo, học tập và nghiên cứu về hội họa, chúng tôi xin giới thiệu cuốn *Hội họa Trung Quốc* của tác giả Lâm Từ. Tác phẩm không những giới thiệu một cách có hệ thống về quá trình hình thành và phát triển hội họa Trung Quốc qua các thời kỳ lịch sử mà còn có những hình ảnh minh họa sinh động, giới thiệu các tác phẩm hội họa tiêu biểu của từng thời kỳ. Cuốn sách được TS. Tống Thị Quỳnh Hoa dịch sang tiếng Việt đảm bảo được tính trung thực, giữ nguyên giá trị về nội dung và nghệ thuật.

Dưới góc độ lịch sử văn hóa, cuốn sách có nội dung phong phú, đa dạng, cụ thể và sinh động, đem đến cho người đọc nhiều thông tin có giá trị về lịch sử hội họa Trung Quốc và là nguồn tư liệu cho quá trình nghiên cứu, sáng tác hội họa mang tính nghệ thuật cao.

Xin trân trọng giới thiệu cùng độc giả.

TP. Hồ Chí Minh, ngày 20 tháng 10 năm 2014

**NGND.GS.TS Ngô Văn Lệ**

Nguyên Hiệu trưởng Trường Đại học KHXH & NV  
Đại học Quốc gia TP. HCM





Bình gốm màu (cao 22 cm)

# LỜI NÓI ĐẦU

## Ảnh hưởng của thánh hiền

Lịch sử hội họa của Trung Quốc có thể tính ngược về thời đại tiền sử. Ở các di chỉ như di chỉ thời kỳ văn hóa Ngưỡng Thiều ở lưu vực Hoàng Hà – cái nôi của dân tộc Trung Hoa (khoảng 3.000 - 5.000 năm TCN) – khi mà cuộc sống chỉ dựa vào nông nghiệp, giai đoạn xã hội quá độ từ chế độ thị tộc mẫu hệ sang chế độ thị tộc phụ hệ, trung tâm chính là vùng trung du Hoàng Hà, phía Nam đến Hồ Bắc, phía Bắc đến Nội Mông, đây là một nền văn hóa viễn cổ vô cùng lớn mạnh ở lưu vực Hoàng Hà, gồm màu thời kì này tinh xảo – mang đặc trưng rõ nét của văn hóa Ngưỡng Thiều; hay như di chỉ văn hóa Mã Gia Diêu (cách đây khoảng 4.000 - 5.000 năm, đây là giai đoạn cuối của thời đại đồ đá mới vùng thượng du Hoàng Hà, khi mà gốm màu đã đạt đến đỉnh cao của nghệ thuật gốm màu cổ đại Trung Quốc); và di chỉ văn hóa Đại Văn Khẩu (khoảng 2.500 - 4.300 năm TCN, mang đặc trưng văn hóa của xã hội thị tộc phụ hệ hậu kỳ thời đại đồ đá mới vùng hạ du Hoàng Hà). Trên bề mặt nhiều đồ gốm được tìm thấy vẽ màu hình người, sâu bọ, cá, chim, thú, hoa cỏ và các hoa văn hình học mô phỏng sự vật tự nhiên... Do đó, văn hóa thời kỳ này được gọi là “văn hóa gốm màu”.

Thành tựu của văn hóa gốm màu được coi như bước đệm cho sự hình thành nền văn minh đồng thau sau này, đồng thời dự báo cho sự ra đời của đồ sứ. Đồ đồng, đồ đồng thau và đồ sứ đều là vật thể hiện quan trọng của hội họa cổ đại Trung Quốc. Hội họa “khí vật” Phụ Lệ Vu của tác giả vô danh, ví dụ tác giả vẽ gốm màu là phụ nữ bộ lạc quen với sinh hoạt nông canh, còn các tác giả vẽ hoa văn trên đồ đồng thau và đồ sứ là những người thợ thủ công.



Bình gốm màu - Văn hóa Mã Gia Diêu (niên đại 5.000 năm)







"Phụ Đình dữu" cuối thời Thương (13 TCN - 11 TCN)  
cao 35,5 cm, bụng 26,6 cm, hiện vật của Viện Bảo tàng Thượng Hải



Thời kỳ phong kiến Trung Quốc, thợ vẽ không được coi trọng, cho dù họ có tay nghề cao, được hoàng cung tuyển chọn và phong là “họa sư” nhưng khó được lưu danh sử xanh. Hội họa Trung Quốc phân biệt hội họa của những người thợ thủ công với hội họa của giới văn nhân.

Thời đại Khổng Tử (551 - 479 TCN), thời đại của “học nhi ưu tắc sĩ” (những người học giỏi đều là sĩ tử), tầng lớp trí thức Trung Quốc chỉ ít đã xuất hiện trên 2.000 năm. Họ vừa là chủ thể quan liêu của xã hội Trung Quốc, vừa là chủ thể kế thừa của văn hóa xã hội phong kiến. Đây được coi là quần thể xã hội “văn nhân”, họ rất coi trọng sự tu dưỡng văn hóa của bản thân, mà thi vũ hội họa chính là một phần trong sự tu dưỡng văn hóa đó. Khổng Tử có một câu nổi tiếng có thể dùng để giải thích về ý nghĩa văn nhân của hội họa: “Chí vu đạo, cư vu đức, y vu nhân, du vu nghệ”. “Đạo” chính là chân lý, thông qua “Đức”, “Nhân”, “Nghệ” để thể nghiệm “Đạo”, do đó “Đạo, Đức, Nhân, Nghệ” có mối liên hệ mật thiết với nhau. “Nghệ” là chỉ nghệ thuật, Khổng Tử nhấn mạnh “sĩ chí vu đạo”, còn “kỹ cận hô đạo” là chỉ tính tương đồng giữa kỹ nghệ cụ thể và Đạo trừu tượng trong nghệ thuật. “Du vu nghệ” là chỉ nghệ thuật không phải là hoạt động giải trí bên ngoài sự tu dưỡng tinh thần và đời sống học thuật, cho dù nghệ thuật có tác dụng giải trí và tu dưỡng, mà là con đường nhận thức, tiếp cận với “Đạo”.

Văn nhân là tầng lớp có tiếng nói trong xã hội phong kiến. Họ tự do thể hiện tư tưởng, kiến thức và tình cảm của mình trong hội họa, thảo luận ưu điểm trong phương pháp thể hiện. Do đó, trên thực tế, họ đều nắm được tiêu chuẩn trong hội họa và thích phát biểu họa luận. Nghệ thuật là con đường mưu cầu “Đạo”, còn họa luận là một dạng “trình bày và giải thích” về “Đạo”. Thuật ngữ của họa luận thường bao gồm hai chữ “Hình” và “Thần”, còn “tả sinh” chỉ là việc mô tả sự vật. “Tả chân” là miêu tả ngoại hình của vật, từ “tả sinh” đến “tả chân”, và tới truyền thần. Tất cả các bậc thầy về hội họa Trung Quốc đều bày tỏ sự tâm đắc khi bản thân lĩnh hội được chân lý nghệ thuật, từ đó hoàn thành việc khắc họa bản chất của cái Đẹp.

Tranh nhân văn coi trọng di mao cầu thần. Bởi vậy những họa sĩ được tôn sùng nhất không những phải có năng lực điều phối hình vẽ trên tranh mà phải chứng minh được bản thân là



Một phần  
của "Phụ Đình dữu"







một triết nhân thông qua hội họa. Đời Tống (960 - 1279), giới họa sĩ văn nhân hăng hái sáng tác các tác phẩm thư pháp và thơ văn, gửi gắm tinh thần cao thượng và những kiến giải tinh tế của họ vào hội họa, chữ viết truyền ý, hội họa truyền thần, hai yếu tố này có tác dụng hơn hẳn chức năng tả thực. Theo Hoàng Tân Hồng (1865 - 1955) họa sĩ nổi tiếng của Trung Quốc : “Thư họa đồng nguyên, quý tại bút pháp” (sách và tranh cùng một nguồn gốc, quý ở chỗ bút pháp). Các kĩ xảo thể hiện trong nghệ thuật thư pháp chữ Hán được các họa sĩ văn nhân ứng dụng trong các sáng tác nghệ thuật hội họa, về căn bản đã đặt nền móng cho kĩ xảo và phương pháp hội họa Trung Quốc.

Những người thợ vẽ sống bằng nghề vẽ tranh cho đến các “họa sư” cho dù tay nghề cao siêu nhưng không tự do về tinh thần, vẫn chịu sự chi phối về ý chí của người khác. Họ đáp ứng ý nguyện của chủ thuê, mô tả cuộc sống trần gian thế thái và tình cảnh tôn giáo, vẽ cảnh non nước, con người, chim muông, hoa lá, chủ yếu là các tác phẩm trang trí. Ngược lại, những họa sĩ văn nhân có địa vị xã hội tương đối cao, coi hội họa là một hoạt động nghệ thuật hoặc chỉ là thú vui tiêu khiển giải trí lại muốn có quyền tự do biểu đạt lớn mạnh hơn. Theo họ, mục đích của hội họa không chỉ là mô phỏng thế giới khách quan, mà là để diễn đạt suy nghĩ trong lòng, tâm linh bắt nguồn từ tự nhiên, “non nước” trong hội họa không phải là những phong cảnh tự nhiên xuất hiện lặp lại một cách máy móc mà là thể thống nhất kết hợp giữa tinh thần và tự nhiên. Những người theo đuổi hội họa tao nhã này thường là các nhân sĩ giàu học thức.

Trên thực tế, giới văn nhân đời sau đều là những người theo đuổi, lĩnh hội hoặc thực hiện tư tưởng của các bậc thánh hiền. *Luận ngữ* của Khổng Tử có viết: “Trí giả lạc thủy, nhân giả lạc sơn”, sau khi được các nhà Nho học đời sau nhiều lần giải thích và trình bày, họ liên hệ giữa xu hướng đạo đức và cá tính với khuynh hướng thẩm mỹ về cảnh vật tự nhiên, giới văn nhân xã hội phong kiến Trung Quốc đã chủ động tham dự các hoạt động chính trị xã hội hoặc lui về ở ẩn, tất cả đều nhận sự phán xét về đạo đức. Điều này tuy chưa trực tiếp nhằm vào hội họa nhưng đã gây ảnh hưởng sâu sắc tới mỹ học hội họa sau này.

*Đạo đức kinh* của Lão Tử (571 - 472) bàn về triết học, đồng thời đây cũng được coi là một bộ họa luận chặt chẽ, ngắn gọn hướng dẫn sáng tác nghệ thuật. Triết học và họa luận đều lấy “Đạo” làm đề tài trung tâm trình bày và phân tích, “đại âm hy thanh”, “đại tượng vô hình” và “đại xảo nhược chuyết” đều là những lời trích dẫn kinh điển vô cùng sâu sắc.

Trang Tử (369 - 286), một bậc thánh hiền thời cổ đại Trung Quốc, ông cho rằng những họa sĩ chân chính khác với những “chúng sử” luôn câu nệ vào lễ tiết, nên họ tự do tự tại và phát triển theo tính cách của mình.



Trang Tử trong tác phẩm nổi tiếng của mình đã nhiều lần bày tỏ tư tưởng: “Thiên địa hữu đại mĩ” (trong “tri bắc du”), nên “thuận nhậm tự nhiên” (thuận theo tự nhiên), “hư tĩnh”, “ngưng thần” đều là những tâm lý sáng tác nghệ thuật do ông đề xướng. Trang Tử còn kể câu chuyện “cởi áo khoanh chân” (trong “Điền Tử Phương”) như sau: Thời Chiến Quốc (475 - 221) vua nước Tống cho mời một số họa gia vào cung để vẽ tranh, đa số những họa gia này đều lo sợ khi được sủng ái, họ cẩn trọng từng cử chỉ, từng lời nói. Chỉ duy nhất có một họa gia lơ là, tự do, không chú ý tới lễ tiết, không những đến muộn mà còn về nơi ở ngay sau khi hành lễ theo lệ thường. Vua Tống bèn sai người đi xem xét, thấy ông này cởi áo ở trần, ngồi khoanh chân. Vua Tống thấy vậy nói: “Được đấy, đây mới là họa gia thực thụ”.

Đạo gia tôn thờ cái Đẹp mộc mạc, phản đối những gì trau chuốt, mĩ lệ. Lão Tử từng nói: “Ngũ sắc lệnh nhân mục mang” (ngũ sắc khiến người ta hoa mắt), “Tri kì bạch, thủ kì hắc, vi thiên hạ thức”, Trang Tử cũng cho rằng “ngũ sắc loạn mục” (ngũ sắc làm loạn mắt) (trong “Thiên địa”), “cố tổ dã giả, vị kỳ vô sở dự tạp dã” (trong “Khắc ý”), nhấn mạnh “cố tổ nhi thiên hạ mạc năng dự chi tranh mĩ” (mộc mạc mà thiên hạ không gì đẹp bằng) (trong “Thiên đạo”). Lão Tử, Trang Tử bài trừ “ngũ sắc”, đề cao sự mộc mạc và tư tưởng “cởi áo khoanh chân”, mở đường cho tranh tả ý thủy mạc đạt tới trình độ cao nhất của hội họa Trung Quốc.

### Đạo trong con mắt của họa sĩ Trung Quốc

Phát minh về nhiếp ảnh năm 1839 đã gây chấn động trong giới họa sĩ Châu Âu. Mô phỏng tự nhiên từng là nhiệm vụ chủ yếu của họa sĩ phương Tây, khi họ nhìn thấy một loại máy móc có thể dễ dàng hoàn thành công việc của họ, họ thực sự cảm thấy tuyệt vọng. Họa sĩ Paul Klee (1879 - 1940) từng nói: “Kể từ đó, nghệ thuật không còn phản ánh vật chất mà thể hiện tinh thần”. Từ thế kỷ XIX, nghệ thuật hội họa phương Tây đi theo phong cách chủ nghĩa hiện đại. Khoảng 10 năm sau khi ra đời, nhiếp ảnh đã truyền nhập vào Trung Quốc nhưng chưa từng gây ra xung đột mạnh mẽ cho giới họa sĩ Trung Quốc. Cho dù văn nhân Trung Quốc tán thưởng phong cách tái hiện chân thực của hội họa phương Tây, thậm chí ngay cả các thành viên trong hoàng cung nhà Thanh đương thời, như Từ Hy Thái Hậu, đều tỏ ra rất hiếu kỳ đối với nhiếp



Chóe thân hình ốc, hoa văn hình thú, thời kì đầu nhà Chu, (thế kỉ XI TCN), cao 14,7cm, đường kính miệng 18,4cm, hiện vật tại Viện Bảo tàng Thượng Hải.







中國美術學院  
2003年12月  
杭州



ảnh hiện đại, nhưng lại không ảnh hưởng tới việc giới họa sĩ Trung Quốc coi nhiếp ảnh ngang bằng với nghệ thuật hội họa điêu luyện.

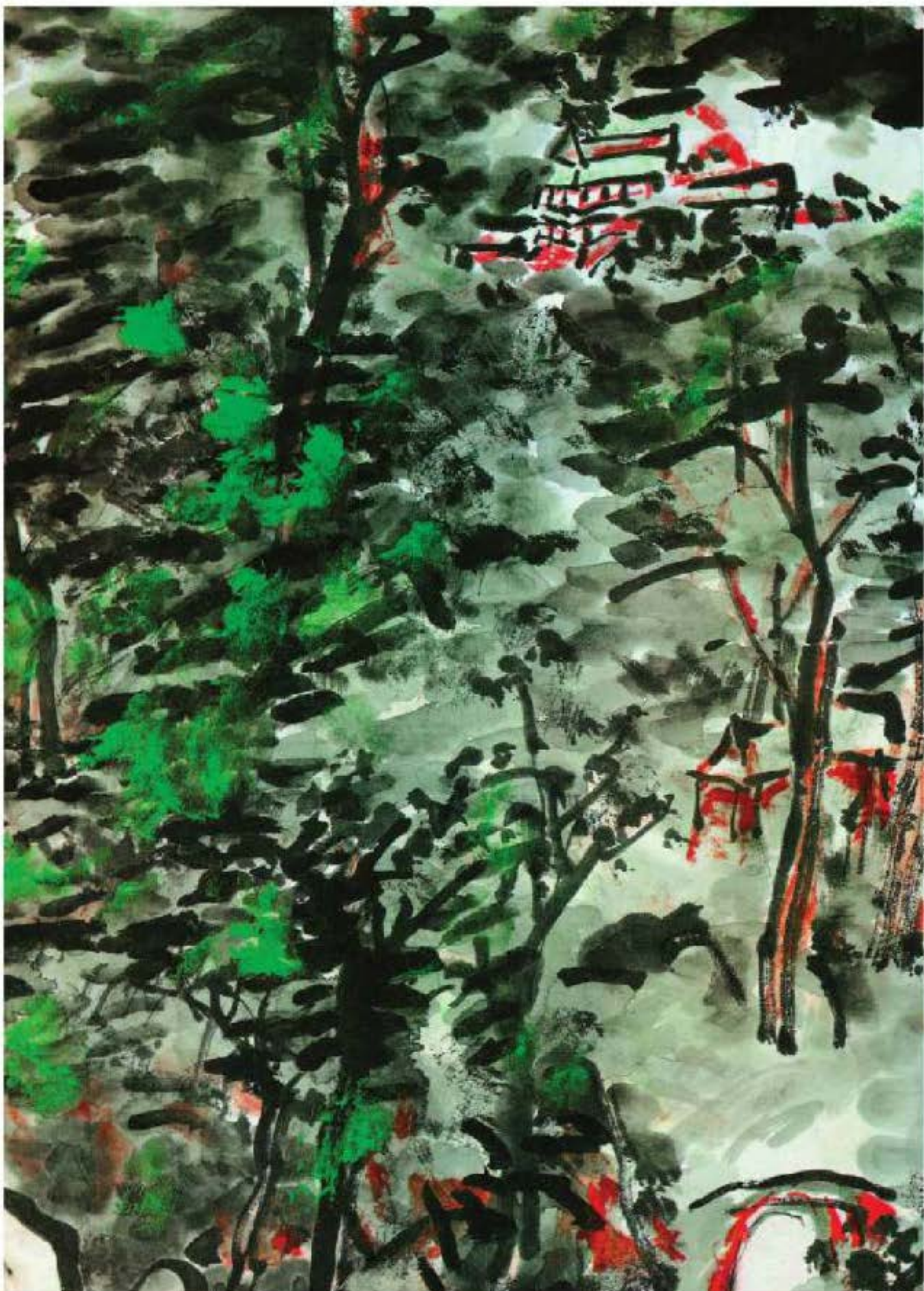
Hội họa Trung Quốc truyền thống về cơ bản mang tính cụ thể, mà chưa có được ý nghĩa như hội họa trừu tượng. Điểm khác biệt là cảnh thiên nhiên trong hội họa Trung Quốc không phải là sự phản chiếu đơn giản về tự nhiên mà là sự kết hợp thống nhất giữa tự nhiên và tâm hồn người họa sĩ, đó là thế giới mới của “thiên nhân hợp nhất” (con người hòa hợp với thiên nhiên). Tranh vẽ của các họa sĩ Trung Quốc không miêu tả chính xác, rất ít người để tâm đến màu sắc, biểu hiện không gian lập thể, cảm xúc, thể tích, tỷ lệ..., điều họ cần là xây dựng được một thế giới phi vật chất hóa có thể đáp ứng được hoạt động trong tâm trí, cảnh vật tự nhiên không phải là đối tượng cần phải mô phỏng trung thực mà chỉ là tư liệu gốc cần phải có. Điều này hoàn toàn không phù hợp với hình thức và màu sắc trong khái niệm hội họa phương Tây.

Ví như “tranh sơn thủy” – loại tranh mang đặc sắc rõ nét nhất của hội họa Trung Quốc, hoàn toàn khác biệt với giới họa sĩ phương Tây, giới văn nhân cổ đại Trung Quốc ít khi coi thiên nhiên là một khách thể thuần túy, mà coi sự sùng kính thiên nhiên là một bộ phận trong thế giới tinh thần nội tại. Tâm hồn tràn đầy những cảm xúc sáng tác không thể chế ngự, đòi hỏi thể hiện qua tranh ảnh để chứng minh rằng thế giới nội hóa này thực sự đang tồn tại với diện mạo phong phú, những dãy núi xa mờ hay những dòng sông đều tượng trưng cho thực trạng nội tâm của họ. Thế kỷ XVII, Novissima Sinica – nhà triết học người Đức (1646 - 1716) trong lời tựa cho tác phẩm *Trung Quốc cận sự* xuất bản năm 1697 đã dùng “tự nhiên thần học” để miêu tả thái độ của người Trung Quốc đối với tự nhiên, còn Lão Tử trong *Đạo đức kinh* cũng coi tự nhiên là sức mạnh chúa tể cao nhất và nói: nhân pháp địa, địa pháp thiên, thiên pháp đạo, đạo pháp tự nhiên.

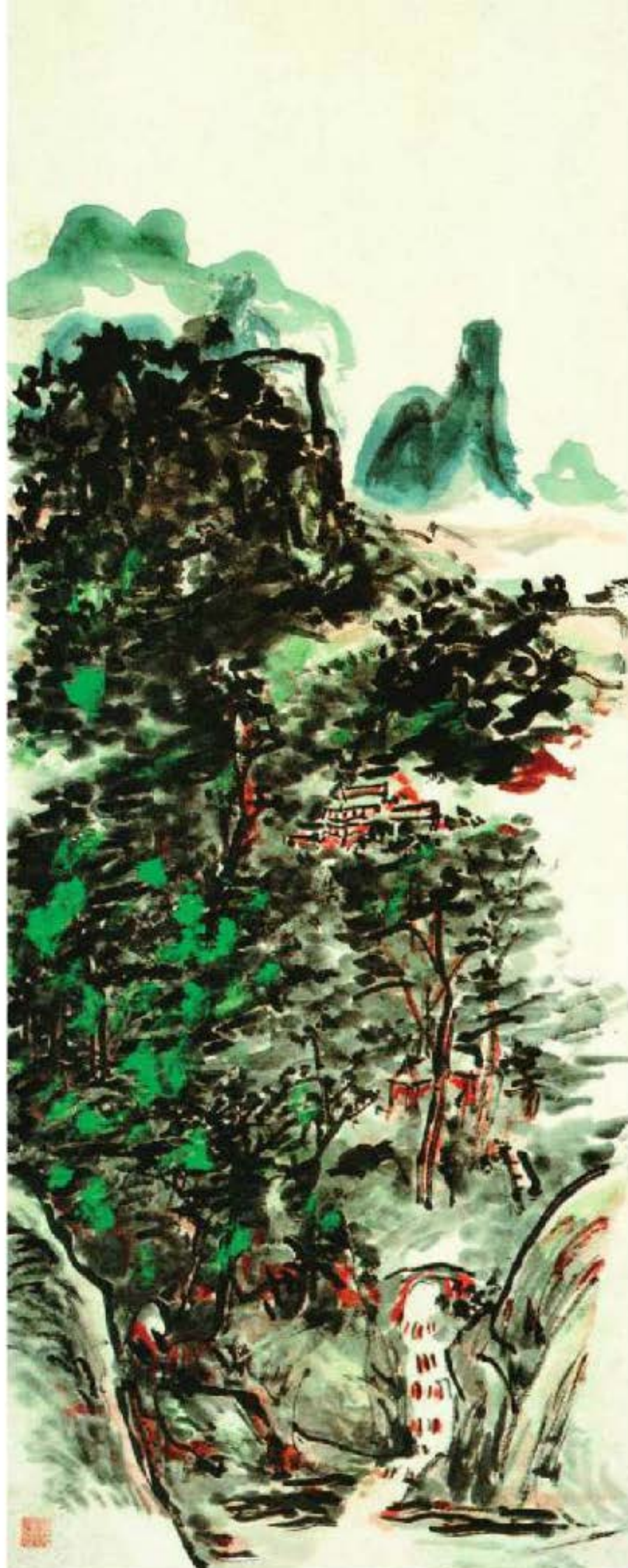
Từ “nhân pháp địa” đến “đạo pháp tự nhiên”, mối liên hệ logic kiểu Trung Quốc này được thể hiện một cách sinh động trong hoạt động sáng tác của giới họa sĩ – họa sĩ thông qua việc miêu tả non nước mà cảm ngộ được tinh túy của “đạo”. Tác phẩm hội họa lấy kết quả tư duy biện chứng này quy về sự quan sát và thể nghiệm tự nhiên, đưa “đạo” vào trong tự nhiên. Tự nhiên là vĩ đại, đáng được tôn sùng nhưng tự nhiên cũng rất gần gũi, mang tính gợi mở, con người tôn thờ tự nhiên, ngợi ca tự nhiên, miêu tả tự nhiên, lợi dụng tự nhiên, cải tạo tự nhiên bằng tự nhiên. Từ đó đã quyết định cách nhìn nhận thế giới của người họa sĩ: trong thế giới thực tại, tự nhiên có lúc bị che lấp bởi các sự vật lộn xộn của thế giới trần tục, khi người họa sĩ quan sát thế giới, cần có sự chọn lọc để tự nhiên vốn bị che lấp hoặc nhuốm bẩn ấy tạo cảm hứng cho tâm hồn trong sáng của người họa sĩ; tài năng của







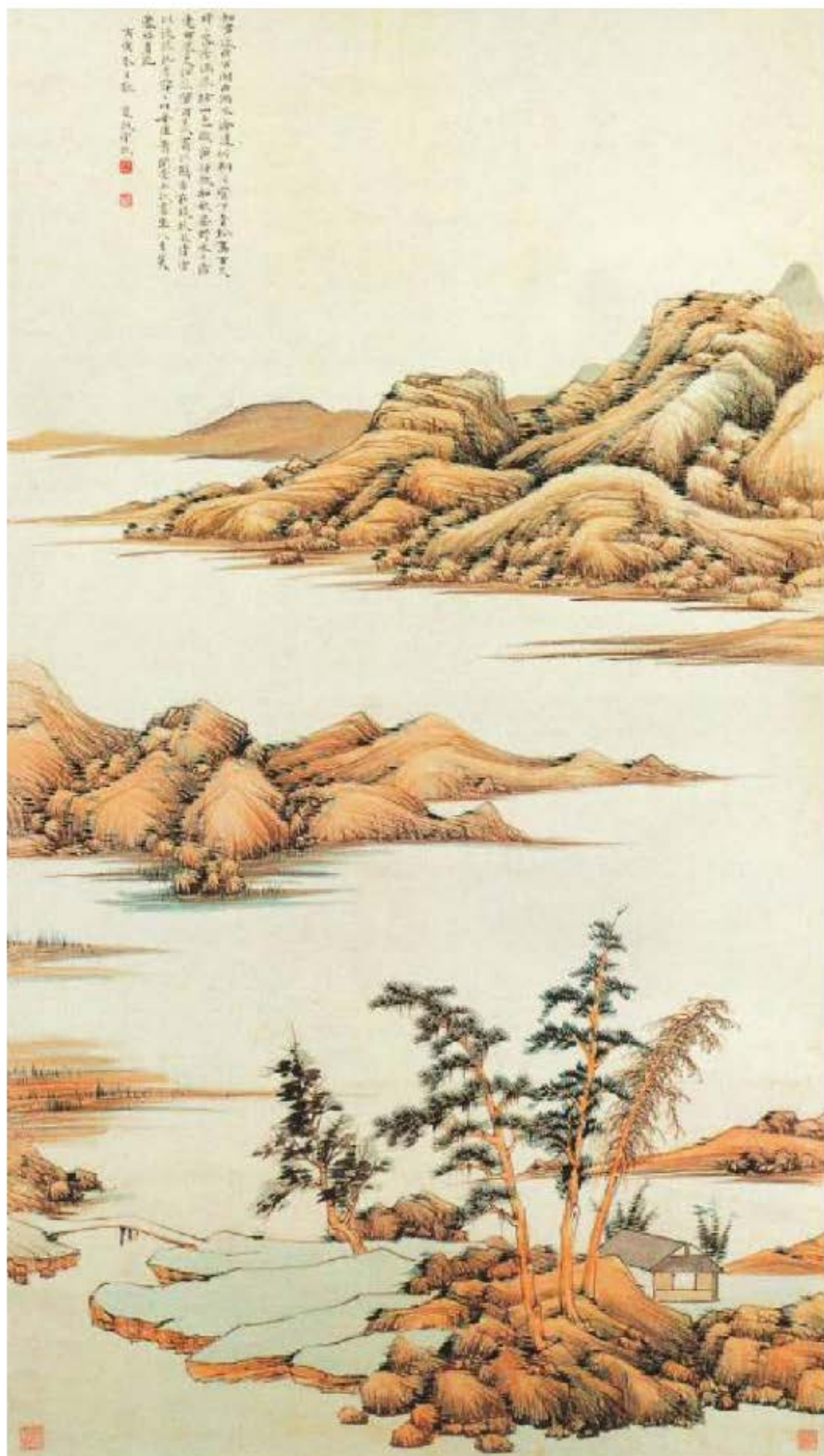




Theo các nhà bình luận, vị trí của Hoàng Tân Hống trong lịch sử hội họa của Trung Quốc quan trọng sánh ngang với vị trí của phái Ấn tượng trong lịch sử hội họa phương Tây. Họ nhận định rằng Hoàng Tân Hống đã hoàn thành bước chuyển hóa hiện đại trong truyền thống tranh sơn thủy cổ điển của Trung Quốc. Tác phẩm *Thiết sắc sơn thủy* của Hoàng Tân Hống (102cm x 39cm).









họa sĩ cũng là sức mạnh tự nhiên. Thiên nhiên trong hội họa không những thể hiện được vẻ thuần khiết vốn có mà còn toát lên được hơi thở nhân gian và hơi ấm tinh thần.

Sự hình thành và phát triển của tranh sơn thủy gắn bó mật thiết với tư tưởng “ẩn dật” cố hữu của giới văn nhân cổ đại Trung Quốc. Những văn nhân chịu cảnh hưởng của tư tưởng Nho giáo gánh vác trách nhiệm và sứ mệnh chính trị xã hội nhưng lại không quên gửi gắm tình cảm vào non nước. Trong khi đó tranh sơn thủy gần như thay thế được cảnh non nước ngoài đời thực, đáp ứng được hứng thú cao xa của những văn nhân đã dẫn thân vào con đường chính trị quan lại. Quách Hy (1020 - 1109), họa sĩ đời Tống, trong tác phẩm *Lâm Tuyền cao chí* nổi tiếng đã chỉ ra rằng: “Quân tử sở dĩ khát mộ Lâm Tuyền giả, chính vị thử giai sở cố dã” (sở dĩ văn nhân ngưỡng mộ Sơn Lâm Thanh Tuyền, chính bởi những nơi này rất đẹp, các họa sĩ cũng thường lấy những cảnh đẹp này làm nguồn cảm hứng sáng tác). Ông cho rằng tranh sơn thủy nên có cảnh “khả hành”, “khả vọng”, “khả du” và “khả cư”. Ông hy vọng “Họa giả đương dĩ thử ý tạo chi, nhi giám giả hựu đương dĩ thử cảnh cùng chi” (họa sĩ lấy đó làm nguồn sáng tác, nhà phê bình lấy đó làm tiêu chí bình phẩm). Điều này tạo nên sự khác biệt giữa tranh sơn thủy của Trung Quốc và tranh phong cảnh của phương Tây. Rất ít họa sĩ Trung Quốc có hứng thú với cảnh quan thị giác cục bộ. Trong mỗi bức tranh cảnh vật đời Tống hầu như đều có núi, có sông, núi thường có đường dẫn đến đỉnh, bên đường có suối chảy, sườn núi có lầu son gác tía, trên đường, trên cầu có người qua lại, trên sông, trên suối có thuyền bè. Người Trung Quốc thích gọi hành động thưởng thức tác phẩm hội họa là “độc họa” cũng chính bởi vì quá trình thưởng thức này thuộc về nội dung thẩm định và thưởng thức nói trên, phải chăng là do cách xử lý đạt được ý cảnh sâu xa, ý vị tuyệt vời?

Sách *Lâm Tuyền cao chí* còn bàn về cách lựa đề tài của tranh sơn thủy: “Thiên lý chi sơn, bất năng tận kỳ, vạn lý chi thủy, nhất hằng họa chi, bản đồ hà dị” (non nước ngàn dặm, không thể kể hết cái kì thú, tranh vẽ một nét, bờ cõi lẽ nào khác nhau). Điều đúc rút trong tranh sơn thủy là “đại tượng” và “đại ý” của tự nhiên, điều này rõ ràng là sự phát huy tư tưởng “đại tượng vô hình” của Đạo gia. Tác giả còn khái quát nhân hóa về tự nhiên như sau: “Núi lấy nước làm huyết mạch, lấy hoa cỏ làm tóc, lấy mây khói làm thần thái, do đó nước khiến

### “Vô thanh thi”

Tranh Trung Quốc được vẽ bằng bút lông, mực và một số chất liệu tạo màu truyền thống trên nền giấy Tuyên Thành hoặc lụa, sau đó được cuộn lại và đem đi bồi. Đặc điểm của loại tranh này là có thể nhìn xuyên thấu, dùng các đường nét và màu đen để tạo hình, đồng thời kết hợp thêm với thơ phú và thi pháp. Tranh Trung Quốc được phân loại theo đề tài: tranh vẽ người, tranh sơn thủy, tranh hoa cỏ chim muông, tranh động vật; phân loại theo kĩ pháp có tranh vẽ tỉ mỉ và tranh tả ý. Từ đời Tống, Nguyên rõ lên phong trào văn nhân vẽ tranh, thi thư họa ẩn đã hòa vào làm một. Người họa sĩ gửi gắm tình cảm, tâm huyết hoặc ngụ ý hoặc tượng trưng vào trong các tác phẩm hội họa, vì lẽ đó tranh Trung Quốc có được vẻ đẹp của “vô thanh thi”.







núi tồn tại, hoa cỏ khiến núi đẹp hơn, mây khói khiến núi duyên dáng hơn. Nước lấy núi làm mặt, lấy đỉnh đài làm chân mày, lấy câu cá làm tinh thần, bởi vậy nước có núi sẽ đẹp hơn, có đỉnh đài sẽ thanh thoát hơn, có câu cá mà cảnh vật trở nên bao la hơn. Đó chính là bố cục của tranh sơn thủy". Lồng cảnh tượng tự nhiên vào trong khí chất, tính cách và những quan niệm luân lý phong phú mà sâu sắc ấy đã ảnh hưởng đến nhân quan về thế giới của người họa sĩ. Quách Hy đã dùng thuyết "Tam viễn" nổi tiếng để kết luận về ý cảnh trong tranh sơn thủy như sau:

Sơn có tam viễn, từ chân núi ngược nhìn lên đỉnh núi là cao viễn, từ mặt trước đến mặt sau của núi là thâm viễn, từ núi gần nhìn ra núi xa là bình viễn.

"Cao viễn", "thâm viễn", "bình viễn" đều khiến tầm mắt của người xem từ gần đến xa được vút lên cao, thậm chí đến tận chân trời, trong đó hàm chứa ý tượng trưng. Họa luận cổ đại của Trung Quốc nhìn từ bên ngoài là những thảo luận về nghệ thuật, nhưng thực chất lại phản ánh khát vọng đặc biệt về tinh thần của giới văn nhân truyền thống Trung Quốc. Nhân sinh của họ luôn ở trong thế lựa chọn giữa "vào triều làm quan" hay "ẩn dật giang hồ", cho dù đang phải đảm nhiệm chức vụ chốn quan trường nhưng họ vẫn hy vọng về sự thanh cao "xuất thế" trong nội tâm thể hiện qua các bức tranh sơn thủy. Trong thực tế, "ý cảnh" trong tranh sơn thủy gắn liền với "viễn", hay nói cách khác "viễn" là tượng trưng cho tư tưởng "xuất thế", mất đi khát vọng "viễn" sẽ sa vào "phong cảnh" thường nói, con người sẽ cảm thấy bị hạn chế, tinh thần bị quản thúc, tâm hồn bị ức chế và sẽ vượt qua cõi trần tục để hướng về một thế giới tự do.

Giới họa sĩ Trung Quốc thường nói: "toàn mã tại hung", "hung hữu thành trúc", "hung hữu khâu hách", có nghĩa là người họa sĩ phải có sự lý giải toàn diện, thấu triệt, sâu sắc về sự vật khách quan, phải nắm bắt được cảnh tượng tự nhiên, sau đó mới dùng giấy mực vẽ tranh, khi để bút, "bạch chỉ đối thiên thanh" (giấy trắng đối trời xanh), là để tự do thể hiện tình cảm với cảnh vật thế giới. Tranh thường được vẽ trên lụa hoặc giấy Tuyên Thành, đây được xem như tượng trưng cho vũ trụ hỗn độn và vô hạn, còn bút mực tựa như vũ điệu giữa trời đất. Bút mực không chỉ để miêu tả nội dung cụ thể mà còn mang tính gợi ý. Họa sĩ Trung Quốc thường để khoảng trống lớn trong tác phẩm, ít khi vẽ kín cả mặt tranh. Khoảng trống này tượng trưng cho không gian, ví dụ tranh câu cá có khung cảnh xung quanh bao gồm nước, phía sau cánh chim là bầu trời. Đây thực chất là cách dùng khoảng trống để tượng trưng cho sự vô hạn về chiều sâu (thâm viễn) và một vũ trụ vô tận khiến con người choáng ngợp.



---

# TỪ CỔ KHẢI CHI ĐẾN NGÔ ĐẠO TỬ

---







## Bích họa trong hầm mộ và tranh lụa

Tiến Mực (1895 - 1990), nhà sử học hiện đại, trong tác phẩm nổi tiếng *Trung Quốc văn hóa sử đạo luận* đã bày tỏ quan điểm như sau (xem bản hiệu đính Thương Vụ Ấn Thư Quán năm 1994): hội họa Trung Quốc phát triển rất sớm nhưng nghề vẽ thời đại Tần (221 - 206 TCN), Hán (206 TCN - 220 SCN) vẫn chủ yếu là bích họa và bia đá thường được dùng trong cung điện, chùa chiền và lăng mộ. Đến đời Ngụy (220 - 265), Tấn (265 - 420), nghề vẽ dần phát triển, thịnh hành phong trào vẽ tranh trên giấy và lụa. Điều này chứng tỏ hội họa cổ đại Trung Quốc chủ yếu để phục vụ giai cấp quý tộc và các hoạt động tôn giáo. Trải qua các thời Ngụy - Tấn, Nam Bắc triều (220 - 589) đến nhà Tùy (581 - 618), Đường (618 - 907), hội họa dần dần được bình dân hóa.

Hội họa vẽ trên mặt đất thời đại Tần, Hán hoặc trước đó đa phần đã phai tàn theo những đổ nát của các công trình kiến trúc, nhưng những tác phẩm bích họa trong các lăng mộ lại không dễ bị tổn hại, hơn nữa điều khiến các nhà sử học mỹ thuật kinh ngạc hơn là phát hiện về tranh lụa được chôn cùng với các táng vật khác. Vì lẽ đó, những cuộc khai quật trong các hầm mộ đã trở thành căn cứ quan trọng nhất của hội họa thuở sơ khai ở Trung Quốc. Bức tranh *Long phượng nhân vật đồ* vẽ người và rồng phượng được khai quật trong hầm mộ trên núi của nhà họ Trần ở tỉnh Hồ Nam vào năm 1949 là một trong những bức họa Trung Quốc lâu đời nhất còn tồn tại, nơi khai quật bức họa này khi xưa là trung tâm nước Sở, nơi có nền văn hóa phát triển thời kỳ Chiến Quốc. Tác phẩm này được sáng tác vào khoảng năm 475 - 221 TCN, vẽ trên một loại vải mà thời xưa có tên là "bạch", do vậy sau này người đời gọi là "bạch họa" (tranh lụa).



*Long phượng nhân vật đồ* được khai quật trong hầm mộ trên núi của nhà họ Trần ở tỉnh Hồ Nam năm 1949, đây là một trong những bức tranh Trung Quốc lâu đời nhất còn tồn tại.

Từ nội dung bức tranh *Long phượng nhân vật đồ* có thể thấy rằng một trong những chức năng của hội họa đương thời là làm các đồ vật tùy táng. "Nghệ thuật hội họa" chưa đạt đến mức độ tự nguyện. Tranh lụa và một loại vật tùy táng khác giống như tượng binh mã thường thấy trong hầm mộ là dụng cụ của thầy mo. Có hai cách giải thích về tác phẩm *Long phượng nhân vật đồ*: "Nhân vật" trong tranh có thể là một bà mo đang cầu nguyện cho người chết, nhưng người phụ





Bức *Phi y* khai quật trong lăng mộ đời Hán ở Mã Vương Đồi, tỉnh Hồ Nam.

nữ trong tranh cũng có thể là người chết, tức chủ nhân của ngôi mộ. Phần trên bức tranh vẽ rồng và phượng, tượng trưng cho may mắn, tốt lành. Rồng, phượng gợi sự liên tưởng “thăng thiên” giống như “thiên thần” trong hội họa của Cơ đốc giáo, miêu tả linh hồn người chết được bay về thiên giới.

Một bức tranh lụa khác được mệnh danh là tác phẩm kinh điển trong giới hội họa là bức tranh có hình chữ T được khai quật trong một lăng mộ đời Hán ở Mã Vương Đồi, tranh được vẽ vào khoảng năm 165 TCN. Các nhà khảo cổ học đặt tên cho tác phẩm này là “Phi y”, bởi vì trông nó giống hình cái áo nhưng không thể mặc. Bức họa có nội dung là “linh hồn thăng thiên”. Từ trên xuống dưới bức tranh khắc họa cảnh vật ở thiên giới, dương gian và âm phủ, hiện thực và giả tưởng đan xen lẫn nhau. Phần giữa bức tranh vẽ







dương gian, chủ yếu là hình chủ mộ. Theo khảo chứng đây là giai đoạn lúc còn sống của một phu nhân quý tộc tên là "Lợi Thương". Bà mặc áo gấm đẹp đẽ, từ hình thể và tư thế chống gậy cho thấy bà đã luống tuổi, trước mặt có kẻ quỳ đón, sau lưng có thị nữ theo hầu, đi lại ung dung trong phòng. Phía dưới đám người này vẽ bàn tiệc nhưng vắng mặt chủ nhân. Những đồ vật thể hiện đẳng cấp quý tộc như khăn gấm phủ bàn tiệc, đỉnh, chung, ấm chén... Người trong bữa tiệc không ăn uống mà đang chấp tay cung kính như đang vĩnh biệt người chết và cầu chúc cho vong hồn sớm được bay về trời. Người đời Hán cho rằng "vũ hóa thăng tiên", tức là sau khi chết, linh hồn được bay lên trời và trở thành thần tiên. Cảnh thiên đình trong tranh có hình mặt trời, mặt trăng và các vì sao. Trong mặt trời có hình chim vàng, trong mặt trăng có hình cóc, thỏ ngọc và cây dâu tằm mình trong ánh trăng, xung quanh rồng bay lượn dập dìu. Dưới bóng trăng có một người phụ nữ, cho thấy chủ mộ đã thoát khỏi cuộc sống trần tục và trở lại dáng vẻ trẻ trung, giàu có, cưỡi trên lưng rồng bay liệng giữa thiên đình, tư thế trông rất khỏe khoắn, đây có thể coi là một sự tưởng tượng vô cùng lãng mạn. Có thể thấy rằng người đời Hán có sự liên tưởng kì lạ giữa tự nhiên và các con vật kể trên, từ đó sáng tạo được các vật tượng trưng. Bức tranh lụa đời Hán xuất sắc này đã kế thừa truyền thống hội họa thời Chiến Quốc mà chúng ta biết trong tác phẩm *Long phượng nhân vật đồ*.

Chân dung người chủ ngôi mộ vẽ trong bức tranh lụa là nội dung chính của những vật tùy táng, đặc biệt là "Phi y" (một loại áo dùng cho người chết), hơn nữa chân dung của tất cả các nhân vật như vậy đều được vẽ ở tư thế mặt cắt. Có lẽ các họa gia cổ đại cho rằng mặt cắt thể hiện được đặc trưng của con người từ khuôn mặt đến thân hình. Tranh đời Hán phức tạp hơn tranh lụa thời Chiến Quốc, về cơ bản, tranh lụa thời Chiến Quốc vẫn là kiểu tranh tượng trưng đơn thuần, tranh đời Hán ngoài việc bảo lưu ý đồ tượng trưng còn thể hiện cụ thể cảnh quan nơi thiên giới, dương gian và âm phủ. Sử dụng hình thức đặc thù của "phi y", các họa gia đời Hán đã chia "thiên giới, dương gian, âm phủ" theo bố cục trên, giữa và dưới trong các bức tranh theo chiều dọc, trong đó quan hệ trước sau của "dương gian" cũng được đưa vào tranh tương tự như vậy: quá khứ ở dưới, tương lai ở trên, để chúng ta có thể xem từ trên xuống dưới hoặc từ dưới lên trên. Tranh lụa đời Hán có sự tiến triển rõ ràng về kĩ thuật, họa sĩ dùng đường mực tạo hình, dùng màu sắc quét đều hoặc tô phủ bằng mực loãng hoặc màu nhạt, đặc biệt là cách phết màu, họ đã phát minh ra các chất tạo màu từ khoáng vật như chu sa (cát đỏ), ma-la-sít (thuốc màu xanh lục), a-du-rit (thuốc màu xanh lam), đá vôi trắng, trải qua hơn 2.000 năm, song vẫn giữ được màu sắc tươi mới.



## Tranh cuộn Cổ Khải Chi

Những người thợ vẽ tranh trong cung đình nhà Hán được gọi là “Thượng phương họa công”; những người thợ vẽ nhân gian không được phép vào cung, chỉ được vẽ tranh trong nhà hoặc cho các hầm mộ khắp các châu, huyện. Hoàng đế đời Hán ra chỉ dụ lấy hội họa để “biểu công tụng đức” (ca ngợi công đức), truyền thống này được duy trì đến vương triều phong kiến cuối cùng của Trung Quốc, tức triều đại nhà Thanh. Hoàng đế đời Hán “hậu cung ký đa, bất đắc thường kiến” (cung tần ở hậu cung nhiều, vua ít được gặp mặt) nên một trong những nhiệm vụ của người thợ vẽ là cung cấp hình vẽ của cung nữ, hoàng đế sẽ dựa vào tranh vẽ mà cho vời người đó vào hầu hạ. Rất nhiều cung nữ đã mua chuộc người thợ vẽ để hình vẽ của mình trở nên đẹp hơn. Có một truyền thuyết dân gian được lưu truyền rộng rãi: Mao Đình Thọ là họa công cung đình nổi tiếng đời Hán, khi vẽ tranh cho cung nữ, ông đã gặp một trong những mỹ nhân nổi tiếng nhất trong lịch sử Trung Quốc tên là Vương Chiêu Quân. Vương Chiêu Quân chưa bao giờ hối lộ ông này nên không những không được Hán đế triệu kiến mà còn bị dùng làm cống vật cho Hung Nô khi họ đến cầu hòa. Khi Vương Chiêu Quân chuẩn bị lên đường, Hán đế mới tận mắt nhìn thấy nàng, thật là “mạo vi hậu cung đệ nhất” (người đẹp nhất hậu cung), Hán đế vô cùng hối hận, sau khi truy xét, Mao Đình Thọ bị luận tội và dần dần bị thất sủng (cũng có sách nói ông này bị tội chết).

Sự việc trên cho thấy, đời Hán, nghề vẽ tranh chỉ là để mưu sinh, người thợ vẽ có địa vị xã hội tương đối thấp kém, cho dù đã được tuyển vào cung đình và được phong là “Thượng phương họa công”, nhưng trước sau chỉ để phục vụ hoàng đế chứ chưa từng được thăng chức cao hơn. Tới thời Ngụy - Tấn - Nam Bắc Triều, văn hóa xã hội đã phát sinh nhiều biến cố lớn, trong đó có hai hiện tượng đáng được chú ý: một là sự truyền nhập của Phật giáo vào nghệ thuật tạo hình, hai là sự lớn mạnh của tầng lớp văn nhân sĩ đại phu. Ngụy - Tấn - Nam Bắc Triều là một giai đoạn hỗn loạn, phân chia rối ren trong lịch sử Trung Quốc, nhưng đây cũng là thời kỳ mà Phật giáo nhanh chóng được truyền bá và phát triển tới đỉnh cao. Rất nhiều chùa chiền được xây dựng, hội họa được phát huy tối đa, người thợ vẽ nhờ đó có nhiều việc làm hơn. Tình hình chính trị rối ren khiến cho ngày càng nhiều văn nhân lựa chọn cách sống ẩn dật để tránh tai họa, họ nặng lòng với sự hợp nhất nguyên lý nhà Phật và lời bàn của huyền học, gửi gắm tinh thần vào cuộc sống ẩn dật. Cũng chính trong thời kỳ tư tưởng phóng khoáng nhất này, xuất hiện nhiều văn nhân thiên cổ lưu danh, như Kê Khang (224 - 263) giỏi thi ca hội họa, am hiểu âm nhạc và cờ thuật; Vương Hi Chi (321 - 379), người được mệnh danh là “Thư Thánh”; ngoài ra còn có những họa công nổi tiếng đồng thời là văn







*Lạc thần phủ đồ của Cố Khải Chi (27,1cm x 572,8cm),  
hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Bắc Kinh.*

nhân như Tào Bất Hưng, Tào Trung Đạt, Đới Quỳ, Cố Khải Chi, Lục Thám Vy... phần lớn bút tích của họ đều không còn. Nói về Cố Khải Chi, hậu thế nhiều người còn nhắc mãi. Lúc đương thời, ông đã rất nổi tiếng trong giới họa công, các sáng tác của ông luôn được những người cùng thời và người đời sau sùng kính và phóng tác lại. Ngày nay, thông qua những bức tranh mô phỏng của các họa công đời Đường, chúng ta phần nào hiểu thêm về diện mạo trong tranh của Cố Khải Chi.

Cố Khải Chi (346-407) quê ở Vô Tích, tỉnh Giang Tô. Theo truyền thuyết, ông có tính hài hước, kiêu ngạo nhưng lại thẳng thắn, thể hiện phong cách Ngụy - Tấn. Ông xuất thân quý tộc, từng làm quan nhưng không phụ trách công việc, trên thực tế chỉ là môn khách ở những nơi quyền cao chức trọng. Cố Khải Chi sớm đã không hổ danh là giới họa công, ông từ bỏ sự nghiệp chính trị ngay từ lúc đầu để đắm mình vào trong hội họa. Khoảng năm 20 tuổi, ông đã giữ trọng trách vẽ bích họa trong những ngôi chùa Phật giáo và trở thành một bậc thầy hội họa nổi tiếng xa gần.



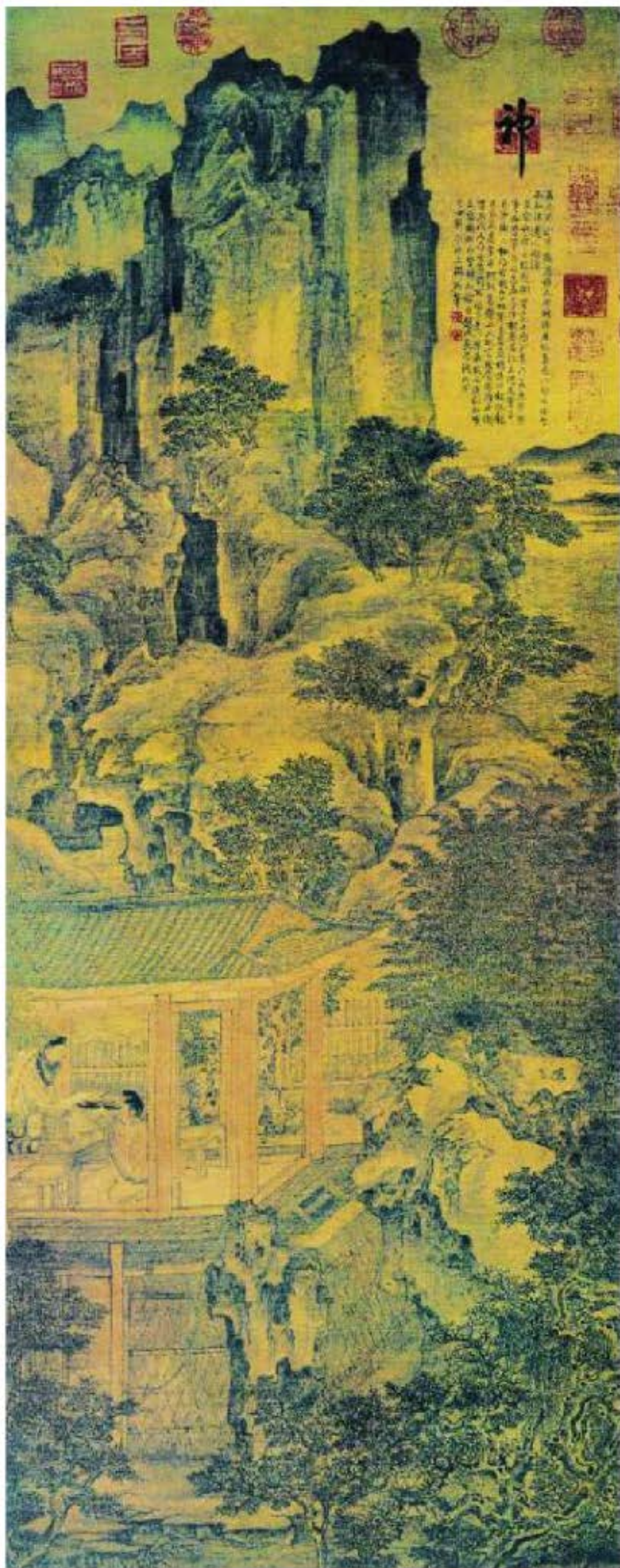


Các bút tích của Cố Khải Chi được nhắc đến trong ghi chép của quan lại đời Đường và Tống nhưng hiện nay chỉ lưu giữ được 4 bức tranh do người đời sau phỏng chế lại. Dù vậy, chúng vẫn là tư liệu quý giá cho công tác nghiên cứu hội họa cổ đại Trung Quốc. Trong số đó, nổi tiếng nhất là hai tác phẩm *Nữ sử châm đồ* và *Lạc thần phù đồ*.

*Nữ sử châm đồ* của Cố Khải Chi được sáng tác dựa theo tác phẩm *Nữ sử châm* của văn nhân Trương Hoa (232 - 300) người thời Tây Tấn. Đây là một áng văn tiểu biểu cho tư tưởng luận Nho gia, thông qua việc đả kích hành vi phóng túng của Giả hậu Nam Phong Huệ đế thời Tây Tấn (290-306). Tác phẩm khuyên răn tầng lớp quý tộc nên tuân thủ "Phụ đức". Cố Khải Chi dựa vào tình tiết trong truyện *Nữ sử đồ* để dựng nên khán đài và bối cảnh tự sự cho việc khắc họa các nhân vật như hoàng đế, hoàng hậu, quý phi... Tác phẩm mô phỏng *Nữ sử châm đồ* đời Đường hiện còn 9 đoạn, mỗi đoạn lấy đề tài từ nguyên tác *Nữ sử châm*, kĩ thuật thuần phác cổ xưa và bút pháp điêu luyện, tựa như ngôn ngữ thơ ca, diễn tả các tình tiết câu chuyện, miêu tả trạng thái







Bức *Cao sĩ đồ* (134,5cm x 52,5cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.



tinh thần và nhân cách thông qua thần thái và động tác của nhân vật. *Nữ sử châm đồ* hiện có hai bản truyền thế: một bản hiện lưu giữ ở Viện Bảo tàng Luân Đôn, tục truyền đây là bản vẽ đời Đường; một bản hiện lưu giữ tại Viện Bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh, tương truyền đây là bản vẽ đời Tống.

Tác phẩm *Lạc Thần phú đồ* lấy cảm hứng từ bài thơ tình *Lạc thần phú* cùng tên của Tào Thực (192 - 232), con trai của Ngụy Văn Đế (tại vị năm 220-226). Thông qua tác phẩm của mình, Cố Khải Chi đã truyền tải tâm tư của thi nhân: bên bờ sông, Tào Thực với tâm trạng kinh sợ, hoảng hốt nhìn sang Lạc Thần ở bờ bên kia xa vời, nhìn thấy được nhưng không chạm vào được, gió trong lành nhẹ thổi, sông nước mênh mang, từ vật áo nhân vật đến cảnh non nước, tất cả đều sinh động, hài hòa, không gian như mộng được miêu tả thanh tao thoát tục, chim nhận lượn quanh rỗng, mây quán quýt với trăng, cảnh vật hư ảo, ngựa xe dập dìu, giả tưởng kết hợp cùng hiện thực, thế giới của người trần và thần tiên hòa vào làm một, tạo nên bài thơ tình lãng mạn. Toàn bộ bức tranh truyền tải một tình cảm day dứt và bi ai vô hạn.

Từ bức tranh lụa nói trên, chúng ta dần dần nhận thức được thủ pháp tạo hình chủ yếu trong nghệ thuật hội họa thuở sơ khai của Trung Quốc là bút mực vẽ phác họa. Hội họa của Cố Khải Chi vừa là sự tiếp nối truyền thống hội họa thời Chiến Quốc vốn đã phai tàn, vừa là sự tổng kết của hình thức hội họa Trung Quốc thuở ban đầu. Còn thư pháp của Vương Hi Chi mang những đường nét hiện thực, không chỉ lột tả những nhân vật và cảnh vật tương quan mà còn mang kết cấu chặt chẽ, vận luật phong phú, thể hiện tính hoàn mỹ của hình thức.

Cố Khải Chi khi miêu tả hình ảnh người thị nữ, núi non, cảnh tượng săn bắn, hầu như hoàn toàn sử dụng phương pháp thể hiện khái niệm hóa trong các tranh lụa và gạch chân dung đời Hán (đời Hán thịnh hành hội họa khắc chìm hoặc nổi trên gạch, đá, khai quật được nhiều ở Tứ Xuyên, Hà Nam). Điều này cho thấy không phải Cố Khải Chi thiếu tính sáng tạo, mà chứng tỏ phương pháp biểu hiện cách thức hóa thời kì đó đã được ưa chuộng. Nhưng phương pháp này cùng với cách miêu tả núi non cây cỏ bị hạn chế bởi lối vẽ phác bằng đường nét đơn, tỉ lệ người và vật trong tranh mất đi sự chặt chẽ. Cũng vì lẽ đó mà tranh sơn thủy đời Ngụy - Tấn cũng thường mang vẻ ngây ngô. Là một bậc thầy hội họa, Cố Khải Chi đã chắt lọc và tổng kết các nguyên tố ưu tú trong hội họa thời đại. Tác phẩm của ông đã trở thành những điển phạm khó bề sánh được, khiến cho giới họa gia đời sau đua nhau phỏng tranh của ông. Chúng ta có thể thấy rõ ảnh hưởng lớn của Cố Khải Chi trong tranh của hai họa gia nổi tiếng nhất đời Đường, Tống là Triển Tử Kiến và Ngô Đạo Tử.







## “Truyền thần” luận

Hội họa Trung Quốc vào những năm cuối đời Hán mới có sự tham dự của giới trí thức. Sang thời kỳ Ngụy - Tấn, nhiều văn nhân theo đuổi nghệ thuật vẽ tranh, nhưng có sự phân biệt với những người thợ vẽ, nên đã hình thành lý luận hội họa. Cố Khải Chi không chỉ là người thể hiện hội họa Trung Quốc, người hợp thành các kĩ xảo và phương pháp của hội họa đương thời, mà ông còn là người viết nên họa luận đầu tiên. Họa luận của ông hiện có ba cuốn: *Luận họa*, *Ngụy - Tấn thắng lưu họa tán* và *Họa vân đài sơn kí*. Trong số những tác phẩm nổi tiếng này, đầu tiên Cố Khải Chi chỉ ra mục đích của hội họa là lý luận của “truyền thần”, ưu thế của hội họa có do truyền thần quyết định hay không. *Luận họa* viết: *Thần thuộc về sâu xa, cố nhiên có ý nghĩ. Về đẹp bên ngoài, quy định kích thước, kết hợp âm dương, đường nét tinh tế, tất cả đều quan trọng. Thần ý tại tâm, vẽ ra những gì mình thấy, thì những bậc thầy hay kẻ mới vào nghề cũng đều phải nắm rõ.*



Một phần tác phẩm *Bát túc thần hình đồ* của danh họa Trương Tăng Dao thời Nam triều Lương (502 – 557) (28cm x 491cm), đây được coi là một trong những tác phẩm mô phỏng hội họa thời Đường, hiện vật của Viện Bảo tàng Mỹ thuật Osaka Nhật Bản.

Mặc dù thời kỳ Ngụy - Tấn rất thịnh hành phong cách của Đàm Huyền nhưng Cố Khải Chi luôn là một nghệ thuật gia giản dị. Dưới sự luận giải của ông, hội họa truyền thần là mục đích nhưng vẫn phải thông qua mô phỏng tự nhiên, tức dùng “tả hình” để thực hiện. Bởi vậy cần chuyên tâm nghiên cứu “về đẹp bên ngoài”, “quy định kích thước”, “kết hợp âm dương”, “đường nét tinh tế”, “lấy hình tả thần”, miêu tả vạn vật bằng hội họa, có được một chút của vận “thần”, đã là món quà của trời ban tặng. Ở đây, Cố Khải Chi đã thể hiện được “tôn ti quý tiện chi hình”, biết coi trọng con người chứ không phải là vẽ bên ngoài và một số tư tưởng về những sự vật nhỏ vụn bên ngoài. Ông nhấn mạnh, họa gia phải khai thác được trạng thái tinh thần cũng như khí chất và phong độ của con người, đồng thời quan sát, thể nghiệm sự tu dưỡng tư duy thông qua khả năng quan sát, nắm bắt của con người, từ đó thể hiện việc khắc họa và truyền tải bản chất mỗi người. “Luận họa” còn đưa ra nhiều luận điểm khác nữa như “cốt pháp”, “trí trần bố thế”... “Cốt pháp” là lấy đặc trưng của xương cốt con người để ngầm chỉ sự hiển hiện tinh thần nội tại. “Cốt pháp” được vận dụng trong cách phê bình, đánh giá bút pháp hội họa. “Trí trần bố thế” được dùng để nhấn mạnh việc bố trí sắp xếp nội dung để tài tranh vẽ.



"Lục Triều" (220 - 589) là thời kỳ đặt nền móng cho mỹ học hội họa truyền thống Trung Quốc, cũng là thời kỳ phê bình hội họa phát triển mạnh mẽ. "Truyền thần" luận của Cổ Khải Chi là tư tưởng hội họa đương thời nổi tiếng nhất. "Lục pháp" luận được tổng kết trong tác phẩm trứ danh "Cổ họa phẩm lục" của Tạ Hách (479 - 502) - một danh họa hoạt động tích cực thời bấy giờ - đã đặt nền móng cho lý luận. "Lục pháp" bao gồm: "một là khí vận sinh động (tạo được sắc thái và không khí sống động như thật); hai là cốt pháp dụng bút (dùng bút phải có thần lực); ba là ứng vật tượng hình (ứng với vật mà phác ra hình); bốn là tùy loại phú thái (dùng màu sắc thích hợp); năm là tổ chức vị trí (sắp xếp, bố cục hợp lý); sáu là truyền di mô tả (sao chép, học hỏi tranh của tiền nhân)", trong đó "truyền thần" luận là trung tâm. Những họa sĩ chịu ảnh hưởng của "truyền thần" đã không coi "truyền thần" là tiêu chuẩn cao nhất trong tả thực nhân vật, tranh nhân vật gần như đã có phương hướng chính xác, tiếp theo đó, tranh sơn thủy, tranh hoa cỏ cũng đều đưa ra tiêu chuẩn về "truyền thần".

### **Du xuân đồ - tranh sơn thủy có lịch sử lâu đời nhất**

Hội họa đời Tùy kế thừa phong cách truyền thống, có đặc điểm "tỉ mỉ, tinh xảo, đẹp đẽ" như khái quát của Trương Ngạn Viễn. Những danh họa từ mọi miền tập trung về kinh thành, đa phần đều có sở trường vẽ về đề tài tôn giáo và miêu tả cuộc sống quý tộc. Sông núi là môi trường sinh hoạt của con người, vì họa gia chú trọng tỉ lệ nên đã thể hiện không gian "sông núi xa gần, khoảng cách nghìn dặm" tương đối hiệu quả, tranh sơn thủy trở thành sản phẩm hội họa độc lập.

Triển Tử Kiến (550 - 604), người từng trải qua các đời Bắc Tề, Bắc Chu đến đời nhà Tùy, ông từng giữ chức đô đốc và là đại phu trong triều nhà Tùy. Tranh của ông được giới họa gia đánh giá là "miêu tả tỉ mỉ, màu sắc hài hòa", kế thừa họa pháp của Cổ Khải Chi, thể hiện ở bút pháp miêu tả tỉ mỉ như tắm rửa trong *Nữ sử châm đồ* và *Lạc thần phú đồ*, hay phong cảnh tươi đẹp hùng vĩ trong *Du xuân đồ*. Ở vào thời đại của Triển Tử Kiến, tranh sơn thủy vẫn chưa trở thành loại tranh độc lập. Giống như Cổ Khải Chi, Triển Tử Kiến là một họa gia toàn diện nhưng ông tỏ ra thiên về miêu tả cảnh vật tự nhiên. Sách *Tuyên hòa họa phổ* viết tranh sơn thủy của ông "thể xa và thể gần đều thú vị", điều này chứng tỏ ông rất tài tình khi vận dụng không gian để thể hiện vẻ đẹp của non nước thiên nhiên trong hội họa. Ông được coi là họa gia tiếp bước người trước, mở lối người sau. Một mặt, ông kế thừa kỹ pháp thời đại Ngụy - Tấn, mặt khác ông thử nghiệm phong cách hội họa mới, đặc biệt là tranh sơn thủy của ông có ý nghĩa mở đường cho hội họa đời Đường, Tống phát triển, thậm chí nhà phê bình hội họa đời Nguyên là Thang Hậu (không rõ năm sinh, năm mất) còn gọi ông là "Ông Tổ của hội họa đời Đường".







*Bát đạt du xuân đồ* của danh họa Triệu Suyễn thời Ngũ Đại (161cm x 103cm),  
hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Đài Bắc.





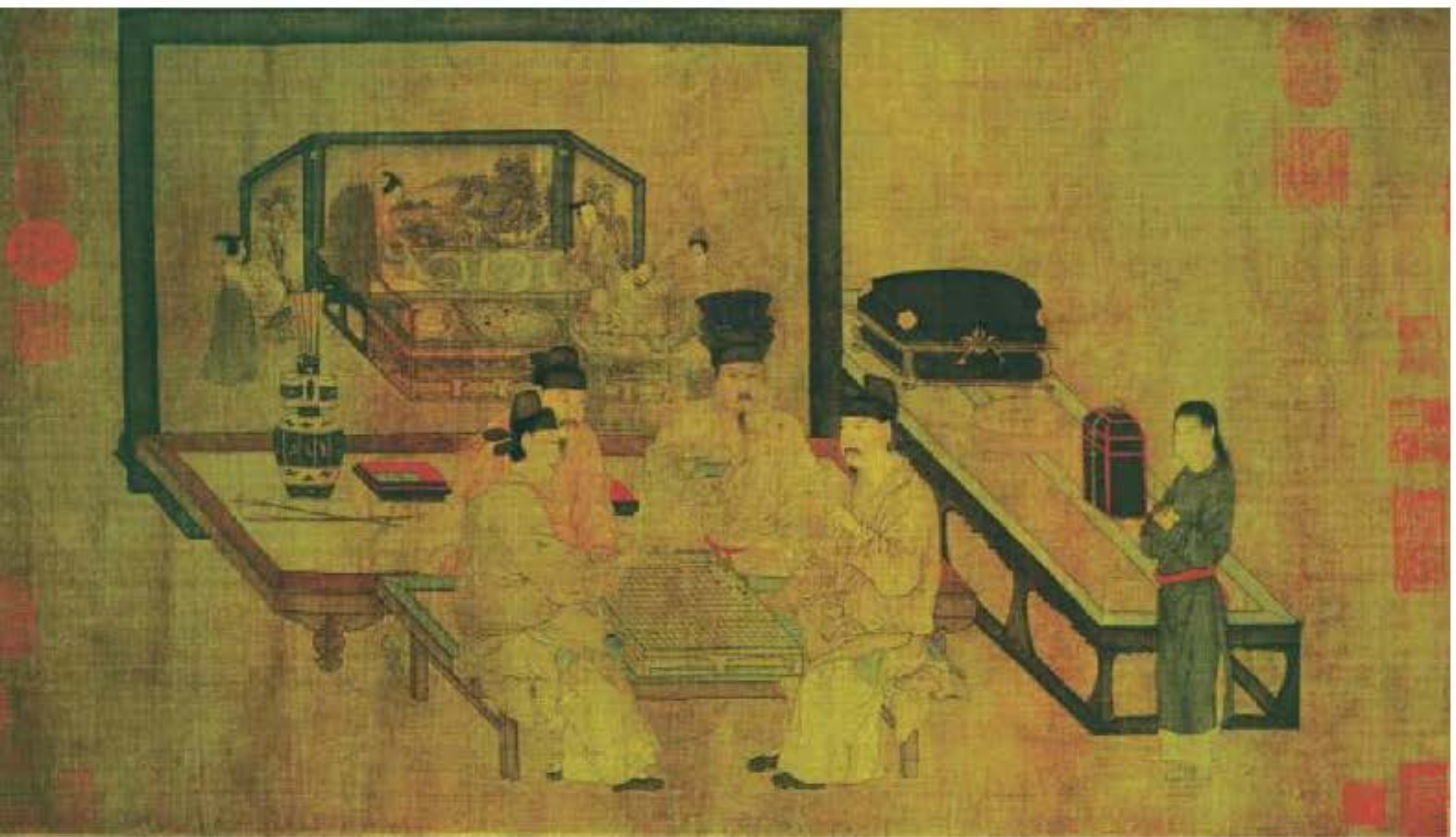
Tác phẩm *Du xuân đồ* của Triệu Tử Kiến (43cm x 80,5cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.

*Du xuân đồ* đã trải qua nhiều năm được cất giấu nơi hoàng thất nhiều đời và qua tay nhiều nhà sưu tầm hội họa. Đây là bức tranh cuộn sơn thủy đặc trưng có lịch sử lâu đời nhất ở Trung Quốc và cũng là tác phẩm duy nhất của Triệu Tử Kiến còn được lưu giữ đến ngày nay. Trên bức tranh có bút tích của Tống Huy Tông (1082 - 1135), tên húy là Triệu Cát, phía trên bên trái của bức tranh có lời tựa của hoàng đế Càn Long nhà Thanh và con dấu của nhiều hoàng thất và nhà sưu tầm tranh. Bức tranh vẽ cảnh những người quý tộc du xuân bằng tông màu xanh lam và xanh lục, đường nét khỏe khoắn, màu sắc trong trẻo, đẹp đẽ, tươi tắn. Mặc dù người và ngựa trong tranh chỉ nhỏ bằng hạt đậu nhưng được vẽ rất tỉ mỉ. Bức họa này đã thoát khỏi lối mòn lấy sơn thủy làm nền cho nhân vật, phản ánh được diện mạo của tranh sơn thủy độc lập thời kì đầu của Trung Quốc.

Nội dung chính của *Du xuân đồ* là cảnh những người quý tộc đi chơi xuân. Ý xuân dạt dào, nắng xuân ấm áp, núi non chót vót, sông nước bao la, cây cỏ tươi tốt, mây trắng bồng bênh. Bờ sông quanh co vươn dài ra xa, hang động xanh ngắt, xa xa có cầu vòm và đình đài, người người dáng vẻ nho nhã, cưỡi ngựa hoặc đi bộ hoặc chèo thuyền lữ lượt du xuân. Trong tranh sử dụng bút pháp phủ thị, cảnh xa, cảnh gần đều tụ về cảnh trung tâm, toàn cảnh bức







Tác phẩm *Trọng bình hội kỳ đồ* của Chu Văn Cử (40,3cm x 70,5cm),  
hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.

tranh hoàn chỉnh, thống nhất và có chiều sâu. Xét về tổng thể, tranh được phác họa bằng những đường chéo, non xanh và vách đá dựng đứng, dòng sông chảy từ phía bên phải hướng về phía bên trái, biến hóa sinh động, toàn cảnh toát lên sức sống tiềm tàng trong trời đất, gợi nên một khung cảnh tràn trề sức sống. Núi non, cây cỏ trong tranh không vẽ bằng lối vẽ suôn, mà chỉ dùng màu sắc để phủ lên, nét bút mảnh mai mà biến hóa khôn lường. Với mục đích nhấn mạnh màu xanh của núi non, cây cỏ mùa xuân, ông đã sáng tạo ra một cách sử dụng màu sắc đặc biệt mà người đời sau gọi là "thanh lục pháp". "Thanh lục pháp" mang lại hiệu quả xanh vàng rực rỡ cho các hình vẽ trong tranh, sau khi được người đời sau kế thừa và phát triển, phương pháp này có tên gọi mỉa mai hơn: "kim bích sơn thủy".

Những sử gia mỹ thuật Trung Quốc thường cho rằng, sự xuất hiện của *Du xuân đồ* là chứng cứ cho thấy tranh sơn thủy Trung Quốc đã kết thúc giai đoạn ấu trĩ "nhân vật phải lớn hơn núi, nước không được trong xanh, phẳng lặng". Giai đoạn từ đời Hán đến thời Cổ Khải Chi, cảnh vật tự nhiên xuất hiện trong tranh vẫn chỉ mang tính tượng trưng. Chúng ta có thể thấy được sự thử nghiệm phục hồi trật tự tự nhiên của các họa gia trong tranh của Triển Tử Kiến. Những khi có cảm xúc trước cảnh đẹp mùa xuân, người họa sĩ biết



đặt vị trí và tỉ lệ của con người trong hoàn cảnh khách quan. Xét về phương diện màu sắc, phần lớn vẫn sử dụng các chất tạo màu từ khoáng vật, nhưng so với tranh lụa đời Hán, rõ ràng cho thấy tác giả chú trọng vào nhuộm màu và tô màu, cho dù vẫn sử dụng thủ pháp tượng trưng truyền thống để xử lý những đám mây trắng bao quanh những đỉnh núi xa xa. Nhưng xét về chỉnh thể, tác giả đã ít sử dụng thủ pháp tô quét mang tính ước lệ, mà phần nhiều áp dụng kĩ pháp tô điểm, phối hợp sự liên hệ xa gần trong phác họa, do đó thiên nhiên trong tranh trở nên sống động và tươi đẹp hơn.

Là một tác phẩm có lịch sử lâu đời và lấy thiên nhiên làm chủ thể miêu tả, *Du xuân đồ* đã thể hiện được đặc trưng cơ bản của loại tranh sơn thủy Trung Quốc. Tác phẩm có cảnh “khả hành, khả vọng, khả du, khả cư”, giống như một quyển sách giáo khoa, kiểm chứng được quy tắc phác họa như trong tác phẩm *Lâm tuyển cao chí* của Quách Hy: “Núi lấy nước làm huyết mạch, lấy hoa cỏ làm tóc, lấy mây khói làm thần thái, do đó nước khiến núi tồn tại, hoa cỏ khiến núi đẹp hơn, mây khói khiến núi duyên dáng hơn. Nước lấy núi làm mặt, lấy đỉnh đài làm chân mày, lấy câu cá làm tinh thần, bởi vậy nước có núi sẽ đẹp hơn, có đỉnh đài sẽ thanh thoát hơn, có câu cá mà cảnh vật trở nên bao la hơn. Đó chính là bố cục của tranh sơn thủy”. Là một danh họa có tư tưởng giản dị, thông qua *Du xuân đồ*, Triển Tử Kiến đã bộc lộ ý muốn tả thực. Quan điểm này của ông cũng như các họa gia văn nhân đời Tống, Nguyên đều nhằm nhấn mạnh tính chủ quan trong hội họa, khác xa với chủ trương “Liêu tả hưng trung dật khí” (*miêu tả cái vui trong lòng*). Ông khẳng định bị cảm hóa bởi một cảnh tượng, thậm chí là những trải nghiệm cụ thể, và cố gắng miêu tả lại nó một cách chân thực nhất, ví dụ như những cơn gió thoảng được thể hiện qua hình ảnh mặt nước gợn sóng lăn tăn, cảm giác xuân về thể hiện qua hình ảnh những tảng đá xanh và những bông hoa nở rộ khắp nơi. “Cảnh sắc sơn thủy” của Triển Tử Kiến bao gồm hai hình thức thể hiện mà người đời sau gọi là “sơn thủy thanh lục” và “sơn thủy thủy mặc”. Nhưng hai hình thức này đều không có đặc trưng quá rõ ràng, chỉ phản ánh ở một mức độ nào đấy, và ý đồ tả thực chưa thống nhất được với thủ pháp biểu hiện.

### Diêm Lập Thế - vua của các danh họa thời thịnh Đường

Hội họa đời Đường dựa trên cơ sở đời Tùy đã có bước phát triển toàn diện. Tranh vẽ người cưỡi ngựa đã đạt được thành tựu phi phàm, sơn thủy thanh lục và sơn thủy thủy mặc lần lượt trở nên hoàn thiện, tranh vẽ hoa cỏ, chim muông trở thành dòng tranh độc lập và được chú ý nhiều hơn. Tranh vẽ nhân vật thời kỳ đầu nhà Đường phát triển đến đỉnh điểm. Trong khi đó,







tranh sơn thủy lại giữ nguyên phong cách chi tiết tỉ mỉ như ở đời Tùy. Ngoài ra, còn xuất hiện các họa sĩ nổi tiếng về tranh hoa cỏ chim muông. Khuynh hướng thể tục hóa trong hội họa tôn giáo ngày một rõ nét. *Du xuân đồ* của Triển Tử Kiến tuy khiến người xem vui mắt, nhưng tranh sơn thủy đời Đường (618-907) – thời kỳ cực thịnh của văn minh cổ đại Trung Quốc – vẫn chưa trở thành dòng tranh chủ đạo. Các đế vương trước sau như một, đều coi hội họa là thứ công cụ để bảo vệ sự thống lĩnh chính trị và uy quyền văn hóa. Các họa sĩ cung đình vẫn dồn tâm lực chính để vẽ tranh chân dung hoặc tranh nhân vật theo chủ đề lịch sử và tôn giáo.

Diêm Lập Thế (? - 673), xuất thân dòng dõi quý tộc. Ông không chỉ là nhân tài kiệt xuất, một bậc thầy của dòng tranh nhân vật, mà còn là một kiến trúc sư và là một nghệ nhân tài hoa. Ông từng giữ chức quan quản lý việc xây dựng và tu bổ hoàng cung. Tuy là “vua của các họa sư”, nhưng ông vẫn cảm thương sâu sắc với địa vị thấp hèn của những người thợ vẽ. Ông từng nói với hậu thế của mình: “Ta ít đọc sách, văn chương không hơn bạn cùng lứa, nay nhờ hội họa mà nổi danh, cũng chỉ bằng đĩa đầy tớ, chớ học tập theo”.

Theo ý chỉ của Đường Thái Tông Lý Thế Dân, Diêm Lập Thế đã sáng tác các tác phẩm nổi tiếng như *Lịch đại đế vương đồ*, *Thái phủ thập bát học sĩ đồ*, *Lăng yên cách công thần nhị thập tứ nhân đồ*, *Bộ liên đồ*, *Chức cống đồ...*, trong đó hai tác phẩm *Lịch đại đế vương đồ* và *Bộ liên đồ* còn lưu giữ được đến ngày nay.

Tác phẩm *Lịch đại đế vương đồ* khắc họa hình ảnh 13 vị vua từ đời Hán đến đời Tùy, bao gồm các vị “khai quốc minh quân” như Quang Vũ đế Lưu Tú (tại vị năm 25 - 57), Ngụy Văn đế Tào Phi (tại vị năm 220 - 226), Ngô vương Tôn Quyền (tại vị năm 222 - 252), Tấn Vũ đế Tư Mã Viêm (tại vị năm 265 - 290), các “vong quốc chi quân” như Tùy Hậu Chủ (tại vị 583 - 587), Tùy Dạng đế (tại vị 605-616). Các vị “khai quốc minh quân” trong tư thế uy vũ anh minh, muôn vẻ thư thái, còn các vị “vong quốc chi quân” lại ủ rũ, suy sụp. Giới thống trị nhà Đường hy vọng lấy lịch sử làm gương soi, những sáng tác theo chủ đề này hoàn toàn mang dụng ý chính trị. Diêm Lập Thế là họa sư cung đình và do có tài hội họa nên được Đường Thái Tông giao phó nhiều trọng trách. Trong việc khắc họa hình ảnh đế vương, ông vẫn tuân thủ phép tắc được hình thành từ đời Hán đến thời của ông. Hình tượng đế vương trong tác phẩm của ông cùng với hình tượng đế vương trong *Lạc thần phú đồ* của Cố Khải Chi và tượng đế vương trong bích họa đời Đường ở Đôn Hoàng được truyền từ đời này sang đời khác.





Tác phẩm *Bộ liên đồ* (38,5cm x 129cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.

Một tác phẩm truyền thế khác của Diêm Lập Thế là *Bộ liên đồ* ghi lại cảnh tượng tưng bừng vào năm thứ 14 (năm 640) niên hiệu Trinh Quán đời Đường, khi vua Thổ Phồn sai sứ giả đến Trường An cầu hôn. Sách "Tư trị thông giám" ghi lại rằng: "Hoàng đế Thổ Phồn sai Lộc Đông Tán dâng lên hoàng đế nhà Đường năm nghìn lạng vàng và vô số của cải châu báu để cầu hôn công chúa Văn Thành". Bức tranh khắc họa khá chân thực về mặt xúc cảm, có sử dụng tư liệu sinh động, nên đã khắc phục được hình thức khái niệm hóa của "Lịch đại đế vương đồ", mang tính nghệ thuật nhiều hơn. Nửa bên phải bức họa là hình ảnh Đường Thái Tông (tại vị 627 - 649) ngự trên xa giá, xung quanh có cung nữ theo hầu, phía trái bức họa có 3 người, đứng đầu là lễ quan, giữa là Lộc Đông Tán, sau cùng là người phiên dịch. Đường Thái Tông là trung tâm của bức tranh ngự trên xa giá tiếp kiến sứ giả Thổ Phồn. Vua Đường với nét mặt tuấn tú, ánh mắt xa xăm, thần thái trang trọng, dáng vẻ phi phàm, vừa uy nghi vừa điềm tĩnh tự nhiên, thể hiện phong độ chí tôn của một bậc minh quân. Chín cung nữ xung quanh với nhiều tư thế khác nhau, người giương lọng, người đỡ giá, người cầm quạt, dáng vẻ yếu điệu và xinh đẹp càng làm tôn thêm vẻ tráng kiện, uy nghi của Đường Thái Tông. Tất cả tạo nên một khung cảnh lịch sử chính trị. Đứng bên cạnh lễ quan là sứ giả Thổ Phồn trong tư thế chấp tay, thể hiện vẻ cung kính và trang trọng. Toàn bộ bức tranh không có bối cảnh mà tập trung vào







Tranh *Lịch đại đế vương đồ* của Diêm Lập Thế, hiện còn 13 đoạn, hiện vật tại Viện Bảo tàng Mỹ thuật Boston, Mỹ.

khắc họa nhân vật, kết cấu từ phải sang trái, từ dày đến thưa, nổi bật trọng điểm, tiết tấu tươi đẹp. Màu sắc tranh đậm mà trong sáng, phần lớn mặt tranh là sự đan xen của hai sắc màu xanh lục và đỏ, mang lại hiệu quả thị giác mới lạ và cảm giác vận luật. Bức tranh là sự kết hợp vô cùng hoàn hảo giữa vẽ phác mặt phẳng mang lại cảm giác mỹ học và lối xử lý tả thực đối tượng cụ thể, hình ảnh nhân vật chính mới lạ. Đường Thái Tông với dáng vẻ ung dung của một bậc đế vương, Lộc Đông Tán mang đặc trưng của sứ giả nước ngoài, lễ quan và thông dịch đi theo trong tư thế và cử chỉ đúng với thân phận của họ. Tất cả cho thấy sự tài tình của tác giả khi miêu tả chân dung. Đối hình cung nữ tương đối lộn xộn kết hợp với hình ảnh sứ giả và lễ quan đã tạo nên thế cân bằng, khiến toàn cảnh bức tranh toát lên không khí nghi thức, hơn nữa còn khiến cho hình ảnh đế vương vốn không ở vị trí trung tâm của bức tranh trở nên nổi bật hơn.

*Bộ liên đồ* được lưu giữ trong rất nhiều tài liệu của cung đình qua nhiều triều đại và được các nhà sưu tập yêu thích, như *Tuyên hòa họa phổ* của Tống Huy Tông và *Họa sử* của Mễ Phất - một danh họa kiệt xuất đời Tống (1050 - 1107) đều có thể coi là những tác phẩm tiêu biểu cho trình độ đỉnh cao của hội họa thời kì đầu nhà Đường. *Bộ liên đồ* hiện còn lưu giữ tại Viện Bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh là bản sao chép lại của tác giả người đời Tống. Diêm Lập Thế vẫn duy trì phong cách hội họa của Cố Khải Chi và Triển Tử Kiến, nhưng bút pháp của ông không quá tập trung vào các đường nét bay bổng, đẹp dễ, mang tính trang trí. Nét vẽ của ông khỏe khoắn, thuần phác, cô đọng, giàu sức biểu hiện, phù hợp với hình thể đối tượng, ông được coi là "cây bút sắt". Về màu sắc, ông sử dụng thành thạo các khoáng vật tạo màu như chu sa, thuốc màu xanh lục ma-la-sit nhằm nhấn mạnh phong cách hội họa hoàng cung tinh tế mà nho nhã. Bức họa này tuy là bản sao chép đời Tống nhưng nét vẽ khá tinh tế, không làm mất đi vẻ chân thực so với nguyên tác.





### “Kỳ la nhân vật” và “Yên mã nhân vật”

Có sự khác biệt rất lớn giữa khuynh hướng thẩm mỹ của người Trung Quốc đời Đường và thời hiện đại, bất kể nam hay nữ đều coi “phú thái” tức vẻ đầy đặn là tiêu chuẩn của cái đẹp, minh chứng rõ nét là hội họa và điêu khắc thời Đường còn lưu truyền đến nay. “Kỳ la nhân vật” vốn rất được ưa chuộng thời thịnh Đường có thể coi là hình thức hội họa mang đặc điểm thời đại rõ nét nhất với đặc trưng là thân hình nhân vật đầy đặn, hai má tròn bầu bĩnh, mày cong mắt nhỏ, tinh thần thoải mái. Các nhà sử học tin rằng các tác phẩm mỹ thuật giống như “Kỳ la nhân vật” vừa khắc họa cuộc sống của hoàng gia và giới quý tộc nhà Đường, vừa phản ánh phong cách thời thượng phổ biến thời kỳ đó.

Hội họa “Kỳ la nhân vật” với hai tác phẩm điển hình của tác giả Trương Huyền (không rõ năm sinh, năm mất, hoạt động nghệ thuật chủ yếu tập trung vào những năm 713 - 755) và Chu Phương (không rõ năm sinh, năm mất, hoạt động thời kỳ đầu vào những năm 766 - 779, thời kỳ sau khoảng vào những năm 785 - 804). Thời kỳ Đường Huyền Tông (712 - 755), Trương Huyền đã sáng tác tác phẩm *Sử quán họa trục*, ông nổi tiếng về vẽ nhân vật. Theo sử sách ghi chép, ông không hứng thú với đình đài, cây cỏ, hoa lá, chim muông mà đặc biệt say sưa miêu tả cuộc sống nhàn tản, xa hoa của những người phụ nữ quý tộc. Tác phẩm của ông luôn xoay quanh đề tài du xuân, thưởng tuyết, trang điểm, đánh đàn. Họa sĩ Chu Phương xuất thân dòng dõi quý tộc hoàng cung. Cuốn *Tuyên hòa họa phổ* ghi rằng, Chu Phương “chú trọng vẽ nhân vật quý tộc”, ông giỏi vẽ dòng tranh “nhân vật quý tộc du ngoạn”, đối tượng miêu tả thường có dáng vẻ “xinh đẹp, đầy đặn”. Tác phẩm của Trương Huyền và Chu Phương hiển nhiên được hoàng thất nhiều đời yêu thích. Nhiều sáng tác của hai danh họa này đã được Tống Huy Tông - một người nổi tiếng đam mê hội họa - sưu tầm lại, trong đó có hơn 70 tác phẩm của tác giả







Tác phẩm *Đào luyện đồ* của Trương Huyền (37cm x 145,3cm), hiện vật tại Viện bảo tàng Boston, Mỹ.

họ Chu; hai tác phẩm tiêu biểu của Trương Huyền là *Quốc quốc phu nhân du xuân đồ* và *Đào luyện đồ* cũng nhờ có bản gốc do Tống Huy Tông giữ được mà được lưu truyền đến ngày nay.

*Quốc quốc phu nhân du xuân đồ* là một tác phẩm hội họa đẹp, chịu ảnh hưởng của phong cách "Đường thượng tân đề", họa sĩ Trương Huyền đã sử dụng để tài hiện thực, lồng với sử thi *Lệ nhân hành* của Đỗ Phủ. Tác phẩm miêu tả cảnh Vương Phi phu nhân nước Quốc - vị phu nhân hiền hách thời kỳ Đường Huyền Tông đi du xuân: người ngựa đông đúc, phu nhân nước Quốc và các quý tiểu thư xiêm y lộng lẫy cưỡi tuần mã du xuân, phía sau có tùy tùng và thị nữ theo hầu. Trong tranh có 8 người cưỡi tuần mã, trong đó có một quý tiểu thư ôm một bé gái trong lòng, càng làm tăng thêm vẻ sinh động cho khung cảnh cao quý. Tác phẩm tập trung khắc họa nội tâm nhân vật, đường nét và màu sắc tươi tắn xinh đẹp mà nho nhã, tỉ mỉ mà không cứng nhắc. Người thời Đường rất yêu quý ngựa, cho dù là hoàng đế hay quý phi, quan lại, vì vậy mà các họa sĩ thể hiện được tài năng và trở nên nổi tiếng đều nhờ vào tranh vẽ ngựa. Con tuần mã lông đỏ mà phu nhân nước Quốc và các quý tiểu thư cưỡi trong bức tranh được người xưa gọi là "Hoa lưu" cũng được vẽ trong tư thế yếu điệu như chủ nhân của chúng.

So với đề tài quý tiểu thư trong hoàng cung, tuy *Đào luyện đồ* miêu tả một cảnh tượng bình dân nhưng nhân vật nữ trong tranh vẫn trong dáng vẻ "đầy đặn" vốn có của thời thịnh Đường, nên vẫn được quy về dòng tranh "Kỳ la nhân vật". Toàn cảnh bức tranh miêu tả cảnh từng nhóm cung nữ đang dẹt lụa trắng theo thứ tự đập, dẹt và là lụa. Mười hai người trong tranh, già trẻ





đứng ngồi trong các tư thế và thần thái khác nhau. Người đập lụa thì xắn tay áo cầm gậy, người dệt lụa thì cẩn thận tỉ mỉ, người kéo lụa thì dướn người lấy sức, cùng với sức nóng tỏa ra từ lò lửa mà bé gái đang quạt và vẽ hiệu kỳ của đứa trẻ khi xem người ta là lụa. Tất cả cho thấy óc quan sát tỉ mỉ và bút pháp miêu tả sinh động của tác giả. Góc trên của bức tranh có dấu ấn vàng khắc tám chữ “Thiên thủy mô Trương Huyền đảo luyện đồ”, ở giữa bức tranh cũng có dấu ấn vàng khắc bốn chữ “Minh Xương thất tỉ”. Tác giả Trương Huyền sử dụng hình ảnh các cung nữ để miêu tả cảnh lao động, người trong tranh xiêm áo lượt là, cử chỉ cao quý, đã phá vỡ hình thức cứng nhắc thường gặp trong các tác phẩm cùng đề tài đời Hán - Đường, từ đó đã đưa cảnh sinh hoạt đời thường lên một tầm cao mới.

Chu Phương là một danh họa toàn diện. Các tài liệu như *Lịch đại danh họa ký* và *Tuyên hòa họa phổ* đều ghi chép ông là người rất giỏi vẽ tranh “Kỳ la nhân vật”, hơn nữa còn là “bậc thầy tả chân”. Ông vừa là họa công vẽ tranh chân dung nổi tiếng, vừa là họa công tranh Phật giáo, tác phẩm *Thủy nguyệt Quan Âm tự tại bồ tát* rất được người đời yêu thích. Tống Huy Tông lưu giữ được nhiều tác phẩm của Chu Phương, trong đó đa phần là tranh vẽ cung nữ, một số tác phẩm của Chu Phương nhờ được Tống Huy Tông gìn giữ mà tồn tại đến bây giờ. Ý cảnh trong bức họa *Huy phiến sĩ nữ đồ* của Chu Phương có nét tương đồng với ý cảnh trong *Đảo luyện đồ* của Trương Huyền, nhưng những tình tiết đơn điệu, trống rỗng đã được thay thế bằng khung cảnh bận rộn trong *Huy phiến sĩ nữ đồ* thông qua những hoạt động liên quan của hơn 16 nhân vật trong tranh, hé lộ cuộc sống buồn bã và cô đơn của người cung nữ cả đời sống trong cung cấm. “Kỳ la nhân vật” dưới nét vẽ của Chu Phương







Tác phẩm *Huy phiến sĩ nữ đồ* của Chu Phương (33,7cm x 204,8cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh.

vẫn trong dáng vẽ xa xỉ, ủy mị, tạo hình càng “đầy đặn” hơn, thậm chí các nhà phê bình hội họa đời sau cùng triều đại cho rằng hình ảnh cung nữ trong tranh Chu Phương vì dáng vẽ xa xỉ, đầy đặn quá mức mà ảnh hưởng đến vẻ đẹp của nhân vật<sup>1</sup>. Trên thực tế, sự hào nhoáng phù hoa thời thịnh Đường đã dần dần suy yếu theo vận mệnh nhà Đường. Tương tự, hội họa thời thịnh Đường thời không lâu sau cũng không còn hợp thời. Đương nhiên, điều này hoàn toàn không ảnh hưởng tới việc người đời nay coi loại hình hội họa này là bản mẫu chính thể của phong cách xã hội thời đại thịnh Đường và lấy cuộc sống lý tưởng làm căn cứ xem xét.

Hội họa cung đình với đặc điểm tỉ mỉ, rực rỡ, ung dung đã thấm sâu vào dòng hội họa sơn thủy, hoa cỏ, chim muông và Phật giáo. Hội họa Trung Quốc tính từ thời đại nhà Đường được chia thành các dòng tranh sơn thủy, nhân vật, hoa cỏ, chim muông..., các họa công tùy theo từng đề tài mà hình thành nên sở trường của riêng mình. Chỉ tính riêng các họa công chuyên về dòng tranh hoa cỏ, chim, thú được ghi danh trong *Lịch đại danh họa ký* đã có tới hơn 80 người. Xuất phát từ niềm yêu thích các vật nuôi như bò, ngựa, “Nhân vật cưỡi ngựa” đã trở thành một đề tài quan trọng của hội họa thời Đường.

<sup>1</sup> Vương Bá Mẫn: *Trung Quốc hội họa thông sử*, tập 1, trang 236, Nhà sách Tam Liên Bắc Kinh, 2000.





Tác phẩm *Mô Trương Huyền Quốc quốc phu nhân du xuân đồ* của Triệu Cô (52cm x 148cm), hiện vật tại Viện bảo tàng Liêu Ninh.

Danh họa Tào Bá (không rõ năm sinh, năm mất, nổi tiếng về hội họa trong những năm 713 - 741) chuyên vẽ ngựa. Nhà thơ Đỗ Phủ trong tác phẩm *Đan Thanh dẫn tặng tướng quân bá đã ca* ngợi ngựa trong tranh Tào Bá như rồng bay. Hàn Can (không rõ năm sinh, năm mất) là học trò của Tào Bá, người Kinh Triệu thời Đường Huyền Tông. Thời còn trẻ, ông từng làm người hầu rượu, được sự giúp đỡ của họa công - nhà thơ Vương Duy (701 - 761) nên ông chuyển sang học hội họa, mười năm thì thành tài. Ông giỏi vẽ tranh chân dung, nhân vật, quỷ thần, đặc biệt là tranh ngựa. Đỗ Phủ từng nói: "Hàn Can vẽ ngựa rất có hồn". Bản gốc *Dạ Chiếu Bạch đồ* của ông hiện còn được lưu giữ (hiện vật của Viện Bảo tàng Nghệ thuật Metropolitan, Mỹ). ("*Dạ Chiếu Bạch*", "Ngọc Hoa Thông" là những con ngựa dành cho Đường Huyền Tông, người thời Đường rất hay đặt cho ngựa những cái tên mỹ miều như vậy). Ngựa trong tranh của Hàn Can khỏe khoắn, tuấn tú, dáng vẻ béo tốt như hình mẫu người phụ nữ đẹp theo tiêu chuẩn của người thời Đường, lại có thần khí và vẻ bóng bẩy của những vật nuôi được yêu thích. Một tác phẩm khác của ông là *Súc mã đồ* vẽ một võ sĩ cưỡi ngựa trắng đi thông dong, bên phải có một con ngựa đen, đây là hình ảnh điển hình của dòng tranh "Yên mã nhân vật" mang vẻ quý tộc, bút pháp tinh tế, mạnh mẽ, sắc đen vừa phải. Tác phẩm từng được cất giữ trong nội phủ Nam Đường và nội phủ Tuyên Hòa và được Tống Huy Tông ngự đề bốn chữ "Hàn Can chân tích".

Bức tranh *Ngũ ngư đồ* của tác giả Hàn Hoảng (723 - 787), họa công đời Đường, từng được các họa công và những người yêu hội họa đời Nguyên ca ngợi là "Hy thế chân phẩm" (tác phẩm quý hiếm trên đời). Hàn Hoảng chuyên







Tác phẩm *Hàn Hy tải dạ yến đồ* của Cố Hồng Trung (28,7cm x 335,5cm),  
hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.









Tác phẩm *Dạ Chiếu Bạch đồ* của Hàn Can (30,8cm x 33,5cm),  
hiện vật tại Viện Bảo tàng Nghệ thuật Metropolitan, Mỹ.



Tác phẩm *Ngũ ngưu đồ* của Hàn Hoảng (20,8cm x 139,8cm),  
hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.

làm nghề nông, lúc rảnh rỗi, ông nghiên cứu hội họa, ông "có khả năng vẽ tranh vẽ phong tục nhà nông, tranh nhân vật, tranh vẽ trâu, tất cả đều rất tuyệt diệu". Tác phẩm này được vẽ trên giấy khổ dài, trong tranh chỉ có hình năm con trâu và một bụi cây gai. Năm con trâu trong năm tư thế khác nhau, hoặc gặm cỏ, hoặc nghênh đầu bước đi, hoặc rướn cổ rống lên, hoặc quay cổ thè lưỡi, hoặc bước đi thông dong đứng đỉnh. Trong tranh không xuất hiện con người, chỉ có các vật nuôi yêu thích của nhà nông, năm chú trâu với khí chất vui vẻ, hiên ngang, kết cấu bức tranh chặt chẽ, lối biểu hiện không gian lập thể hợp lý, nét vẽ đơn giản vừa phải nhưng giàu sức biến hóa, màu sắc nhẹ nhưng trầm, hình vẽ đẹp dễ, tươi tắn, ngập tràn ý vị cao sang.

Tranh vẽ đế vương, "Kỳ la nhân vật" và "Yên mã nhân vật" của Diêm Lập Thể đều toát lên khí phách hào hùng và tự tin vốn có của con người thời thịnh Đường. Từ phong cách ung dung, khỏe khoắn và trang nghiêm trong tác phẩm *Bộ liên đồ* cùng dáng vẻ đầy đặn, xinh đẹp và sinh động của nhân vật trong tranh có thể thấy các tác phẩm của Trương Huyền, Chu Phương, Hàn Can, Hàn Hoảng... , đều cùng một lối biểu hiện "cảnh thịnh vượng thời Đường".



## "Họa thánh" Ngô Đạo Tử

Ngô Đạo Tử, danh họa kiệt xuất nhất thời nhà Đường (khoảng 685 - 785), được giới phê bình và giới sưu tầm Trung Quốc cổ đại xưng tụng là bậc thầy có một không hai, "thi thánh" Đỗ Phủ tôn ông là "họa thánh", văn nhân Trương Nghiêm Viễn (815 - 875), người cùng thời với ông, trong tác phẩm *Lịch đại danh họa ký* đã dành cho ông những lời bình luận cao nhất: "Ngô Đạo Huyền (Đạo Tử) là người giỏi nhất từ trước đến nay, phía trước không nhìn thấy Cố Lục (ý nói ông giỏi hơn cả các danh họa thời Lục Triều là Cố Khải Chi, Lục Thám Huy), đời sau không ai bằng ông". Nhà thơ, họa sĩ đời Tống là Tô Thức cho rằng: "Thơ như Đỗ Tử Mĩ (Đỗ Phủ), văn như Hàn Thoái Chi (Hàn Dụ), thư như Nhan Lỗ Công (Nhan Chân Khanh), họa như Ngô Đạo Tử, họ đã làm nên sự biến đổi từ cổ chí kim, làm nên vạn sự trong thiên hạ". Tất cả họa sử và họa luận đời sau hầu như đều tôn xưng là "bách đại họa thánh".

Ngô Đạo Tử, người huyện Hà Nam, thời nhỏ sống trong cảnh mồ côi nghèo khổ, lúc đầu học thư pháp, sau chuyển sang học hội họa. Năm hơn 12 tuổi đã bộc lộ tài năng kiệt xuất hơn người. Thời kỳ sáng tác rực rỡ của Ngô Đạo Tử chính vào lúc triều đại nhà Đường rất cường thịnh, kinh tế phồn vinh, văn hóa hưng vượng. Thời gian ông phiêu bạt ở Lạc Dương với thân phận là một họa sĩ dân gian, Đường Huyền Tông Lý Long Cơ đã nghe danh ông và phong ông là "Nội giáo tiến sĩ". Ở hai thành đô quan trọng của triều Đường là Lạc Dương và Tràng An, quy tụ rất nhiều thi nhân và nghệ thuật gia, như hùng tinh lấp lánh. *Lịch đại danh họa ký* viết: "nhà Đường tồn tại đến nay đã hơn 230 năm, những người làm nghệ thuật tài giỏi ngang nhau, học hỏi lẫn nhau". Ngô Đạo Tử, Vương Duy, Lý Tư Huấn, Tào Bá, Hàn Can, Trần Hồng, Hạng Dung, Lương Lệnh Toán, Trương Huyền, Dương Huệ Chi và rất nhiều người khác nữa đều là những danh họa nổi tiếng một thời. Rất nhiều danh gia và vô số những người thợ vẽ dân gian cùng tranh tài đua sắc, thi thố tài năng, chỉ trong một thời gian ngắn, nền hội họa có bước phát triển rực rỡ. Chịu ảnh hưởng của thời thế như vậy, Ngô Đạo Tử bằng tài năng kiệt xuất đã trưởng thành nhanh chóng, ông không những giỏi vẽ tranh nhân vật mà còn giỏi vẽ tranh sơn thủy, chim thú, cây cỏ, đình đài.

### "Ngô đới dương phong" và "Tào y xuất thủy"

Ngô Đạo Tử là danh họa thời Đường, ông chuyên vẽ tượng Phật, nét vẽ uyển chuyển, đặc biệt là dải áo mềm mại như đang bay trong gió. Vì thế mà người đời sau ca tụng phong cách vẽ của ông là "Ngô đới dương phong", ngầm chỉ cách vẽ dải áo mềm mại sống động. Ngoài ra còn có phong cách vẽ tượng tự, đó là "Tào y xuất thủy" của Tào Trọng Đạt – danh họa thời Bắc Tề. Những nhân vật trong tranh của ông thường mặc trang phục dính sát người giống như vừa ở dưới nước lên vậy.







Hậu thế vẽ phỏng theo tranh của Ngô Đạo Tử.

Sử sách văn hiến còn ghi lại những giai thoại về “họa thánh” mang đậm tính thần kỳ và màu sắc thần thoại: Đường Huyền Tông cử ông đi khảo sát tình hình non nước ở Tứ Xuyên, yêu cầu ông mang bản vẽ phác thảo về cung để làm tranh. Nhưng khi đi khảo sát về, ông không có một bản thảo nào. Trước mặt hoàng đế đang trong cơn thịnh nộ, ông vẫn ung dung, bình thản và vẽ tranh ngay tại điện Đại Đồng, nét bút phóng ra như làm mưa làm gió, chỉ một ngày vẽ xong bức tranh vẽ cảnh vật đất Tứ Xuyên, ngang dọc 300 dặm, trong sự tán thưởng của cả triều đình. Điều đó đã đủ cho thấy tranh sơn thủy của ông rất thành công. Có một lần, Ngô Đạo Tử đến chùa Hưng Thiện vẽ tranh, dân chúng Trường An đến xem rất đông, họ được tận mắt nhìn thấy ngòi bút tài tình phóng ra như gió chuyển của ông, chẳng mấy chốc đã hoàn thành bức tranh, mọi người đều vô cùng thán phục. Ngô Đạo Tử vừa là họa sĩ, vừa là nhà điêu khắc rất rành những quy tắc nghệ thuật “thủ kỳ thần, chuyên kỳ nhất”, trải qua hơn một nghìn năm, không những được tinh anh văn hóa tầng lớp trên phong là bậc chí tôn trong giới hội họa mà còn được giới hội họa sơn dầu và điêu khắc tôn là Tổ Sư.

Theo *Lịch đại danh họa ký*, Ngô Đạo Tử từng là tác giả của hơn 300 bức bích họa để tài Phật giáo khắp các chùa ở Tráng An và Lạc Dương, mỗi bức một vẽ, tranh vẽ nhân vật, cho dù là tranh vẽ khổ lớn, hoặc là từ vai lên, hoặc là vẽ từ chân lên, đều không mất đi tiêu chuẩn, điều này thể hiện năng lực làm chủ trong tạo hình và phác họa của tác giả. Nét bay bổng, hào phóng của Ngô Đạo Tử đã tạo nên sự khác biệt với một Cố Khải Chi nho nhã, tỉ mỉ. Điểm tương đồng giữa hai người họ chính là đều vận dụng nguyên lý của thư pháp vào trong bút pháp và bố cục của hội họa. Ngô Đạo Tử tuy rằng xuất thân từ một người thợ vẽ nhưng đã từng theo học nhà thư pháp nổi tiếng đời Đường



là Trương Húc (không rõ năm sinh, năm mất, hoạt động hội họa rực rỡ vào thời vua Đường Huyền Tông) và Tri Chương (khoảng 659 - 744). Ông rất tâm đắc với kiểu chữ “cuồng thảo”, nên tất cả tranh vẽ của ông đều toát ra linh hồn của thư pháp thảo thư. Ví dụ, ông dùng bút pháp hình giống lá cây lan hoặc lá cây rau rút để thể hiện nếp áo, vẽ phóng khoáng sinh động, điển cố “Ngô đối đương phong” nhờ đó được lưu truyền đến nay.

Chín mươi ba tác phẩm của Ngô Đạo Tử như *Minh hoàng thụ triện đồ*, *Thập chỉ chung đồ*, *Khổng Tước minh vương tượng*, *Thác tháp thiên vương đồ*, *Đại hộ pháp thần tượng*... được góp mặt trong *Tuyên hòa họa phổ*. Tác phẩm truyền thế có *Thiên vương tống tử đồ*, hiện được lưu giữ tại một phòng trưng bày mỹ thuật ở Nhật. *Thích giả đồ* được lưu giữ tại chùa Đông Phúc ở kinh đô Nhật Bản, là bản gốc cho người đời sau mượn danh họa lại. Ngoài ra còn có *Đạo Tử mặc bảo*, tác phẩm vẽ đen trắng trên giấy, năm 1910 lưu lạc ra nước



Hang số 103 trong quần thể hang động ở Đôn Hoàng. Bức tranh khắc họa lại hình ảnh sinh động của cư sĩ Duy Ma Cật.







Một phần của *Thập lục La Hán*

ngoài, bản gốc đã bị thất truyền, hiện chỉ còn bản sao. Những họa tích được cho là của Ngô Đạo Tử đều liên quan tới các bản đã được lưu truyền qua tay của nhiều nhà sưu tập và thợ vẽ đời sau, chỉ có thể dùng làm tài liệu tham khảo khi nghiên cứu tranh của tác giả họ Ngô và diễn biến phong cách của ông. Trong tình hình bản gốc đã bị thất lạc, việc bảo tồn được những tư liệu tuy là gián tiếp thế này đã là vô cùng quý giá.

Tác phẩm *Thiên vương tống tử đồ* hay còn gọi là *Thích Ca Mâu Ni giáng sinh đồ* là vật báu đối với giới sưu tầm nhiều đời. Sách *Thanh hà thư họa phương* đời Minh ghi rằng: Tác phẩm *Tống tử thiên vương đồ* của Ngô Đạo Tử, bản giấy, bút tích thủy mặc chân thật, là đệ nhất danh họa. Hàn Thị (Tổ Nương) cũng là đệ nhất danh họa thiên hạ". Tác phẩm này sáng tác dựa theo *Thụy ứng bản khởi kinh*, khắc họa lại câu chuyện Thích Ca Mâu Ni giáng sinh tại cung Tịnh Phạn Vương. Đoạn trước của bức tranh miêu tả về mặt khi tiền con ra đi và tư thế cười thú tiến nhanh lên phía trước. Thiên Vương ngồi ngay ngắn trên xe, thần thái vui tươi mà căng thẳng do đang xử lý một hỉ sự, phản ứng và thần sắc của đám thị nữ, tùy tùng bên cạnh cũng xoay quanh tình tiết này; đoạn sau của bức tranh là hình ảnh Tịnh Phạn Vương dáng vẻ



tôn kính và biết ơn, tay ôm Thích Ca bé bỏng, chậm rãi đi về phía trước. *Đạo Tử mặc bảo* miêu tả các chư thần đạo giáo cưỡi mây vượt gió bay lượn như ở chốn bồng lai tiên cảnh nhưng vẫn mang dáng hình hiện thực của người nhà Đường, trong đó có một số là hình ảnh về “địa ngục biến tướng”, miêu tả cảnh địa ngục thê thảm âm u và các hình phạt mà tù nhân phải chịu. Những cảnh “thiên đường, địa ngục” kiểu này có những nét rất tương đồng với hội họa văn nghệ Phục hưng bên Châu Âu.

Tứ Thập Viện chùa Tràng An Thiên Phúc được coi là “Viện bảo tàng văn hóa thời thịnh Đường”, từng lưu giữ bức bích họa nhân vật đạo Phật của Ngô Đạo Tử. Hình tượng Bồ Tát đã trở thành dòng tranh của riêng ông, giống như các bức bích họa tôn giáo *Kĩ tiểu tiểu tả trình* và *Nhất hành đại sư*, thế giới thần thánh trong tranh của ông không bị bó buộc bởi giáo nghĩa tôn giáo, mà nét vẽ tự do thể hiện tinh thần của thời đại. Một biểu hiện mang cá tính rõ nét khác là ông không bằng lòng lấy tư cách là “người cúng dường” dân gian để đến với thế giới Phật giáo mà vui với việc làm chủ cõi Niết bàn Phật giới của một người họa công bình thường. Trong tác phẩm *Địa ngục biến tướng* đồ nổi tiếng, ông còn mạnh dạn đột phá sự chênh lệch về thân phận giữa bình dân và quý tộc, những kẻ tai to mặt lớn chưa từng bị pháp luật trừng trị nay phải đeo gông xiềng vào chốn địa ngục. Bằng các hình tượng nghệ thuật sinh động như thật, tác giả khiến người xem nhận ra rằng giữa thiện và ác không phân ranh giới sang hèn, thể hiện được tư tưởng Phật giáo bình đẳng giữa các chúng sinh.

Hội họa Phật giáo đã trải qua sự kế thừa từ nhiều đời, từng rất tôn sùng kiểu sáng tác của họa sĩ Tào Trọng Đạt (không rõ năm sinh, năm mất, hoạt động nổi trội vào những năm 550 - 577) thời kỳ Bắc Triều (386 - 581). Kiểu họa pháp này thể hiện được đặc điểm của hội họa chủ đề Phật giáo đang chuyển đổi từ phong cách của khu vực khác sang phong cách Trung Hoa hóa, lối miêu tả tương đối tập trung vào kết cấu giải phẫu, nếp áo dính liền với cơ thể người, lịch sử mỹ thuật Trung Quốc gọi là “Tào y xuất thủy”. Trong khi đó, Ngô Đạo Tử thời còn trẻ với lối hành bút khá tỉ mỉ, phong cách chặt chẽ, đến thời trung niên lại chuyển sang phong cách hào phóng, nét bút khỏe khoắn, đường nét giàu cảm giác vận động, nét thô, nét mảnh đan xen, nét vẽ trơn tru, đầy đặn như những “sợi rau rút”, hoặc hình “lá liễu”, giữa các điểm chấm bút thường để khuyết, đó chính là điều diệu kỳ khi “nét vẽ chưa đủ mà ý đã thành”. Người đời sau coi Tào Trọng Đạt và Trương Tăng Do cùng chung phong cách “sơ thể”, để phân biệt với phong cách “mật thể” dày đặc liên miên, tương đối cổ sơ của Cổ Khải Chi, Lục Thám Huy, và cũng có sự khác biệt với tranh đề tài Phật giáo theo kiểu Tào Trọng Đạt, về một ý nghĩa nào đó







nó tiêu biểu cho sự xác lập hình ảnh Phật giáo trong tranh Trung Thổ. Từ đó hình ảnh Phật giáo Trung Thổ chủ yếu theo hai phong cách của họ Tào và họ Ngô. Trong mỹ thuật Phật giáo thời kỳ Lục Triều, Tùy và đầu thời nhà Đường, “kiểu Tào gia” luôn giữ vị trí hàng đầu, nhưng đến thời thịnh Đường đã thay đổi, tạo hình Phật giáo Trung Thổ hóa về đại thể đã được thay thế hoàn toàn bằng “kiểu Ngô gia”.

Trong nghệ thuật hội họa, Ngô Đạo Tử có niềm say mê và sức sáng tác mạnh mẽ, điều này có thể sánh với bậc thầy mỹ thuật người Ý thời kỳ Phục hưng Michelangelo. Cả hai người đều để lại những dấu ấn không thể phai mờ trong lịch sử nghệ thuật Trung Quốc và thế giới.

### **Lịch đại danh họa ký - Thông sử hội họa lâu đời nhất**

Nhà Đường tồn tại 290 năm, là thời kỳ Trung Quốc cổ đại phồn vinh mọi mặt về xã hội, kinh tế, văn hóa; hội họa cũng theo đó mà phát triển rực rỡ, từ đó xuất hiện nhiều văn hiến chú trọng trau chuốt về họa sử, danh gia hội họa và danh họa. *Lịch đại danh họa ký* là tác phẩm thông sử hội họa ra đời sớm nhất Trung Quốc, vào những năm cuối triều Đường, tác giả Trương Nhan Viễn (khoảng 815 - 875) xuất thân trong một gia đình ba đời làm tể tướng, danh họa các thời Lục Triều, Tùy, Đường<sup>1</sup>. Tác phẩm nổi tiếng này còn được tôn xưng là “Họa sử chi tổ”, bao gồm 10 cuốn, chia thành ba phần, một là luận thuật về họa sử, hai là ghi chép về các họa gia, ba là giám định, thưởng thức và sưu tầm các tác phẩm hội họa nhiều đời. Cuốn sách bắt đầu từ việc bàn luận về nguồn gốc hội họa cũng như vai trò xã hội của nó, chủ thể “tự lịch đại năng họa nhân danh”, tự thuật “tự hiên viên chí Đường hội xương (847 năm) phàm 372 nhân”, thu thập các luận văn như *Luận họa lục pháp*, *Luận họa sơn thủy thụ thạch*, *Luận truyền thụ nam bắc thời đại*, *Luận cổ lục Trương Ngô dụng bút*. Tác phẩm nổi tiếng này của Trương Nhan Viễn không chỉ là một cuốn sử về hội họa mà còn là cuốn sách về phê bình hội họa, dẫn lời tiền nhân về mười mấy loại họa sử họa luận, là sự tổng kết về hội họa và lí luận hội họa Trung Quốc từ thời Đường trở về trước, là cuốn sách nên đọc khi nghiên cứu về hội họa cổ điển của Trung Quốc. Ngoài ra, những họa sử, họa luận quan trọng thời kỳ này còn có *Đường triều danh họa lục* của tác giả Chu Cảnh Huyền (không rõ năm sinh, năm mất, chủ yếu hoạt động nghệ thuật vào những năm 806 - 835), *Sơn thủy luận*, *Sơn thủy quyết* và nhiều tác phẩm khác nữa của tác giả Vương Duy.

<sup>1</sup> Trần Truyền Tịch, *Trung Quốc hội họa mỹ học sử* (tập 1) trang 221, Nhà xuất bản Mỹ thuật Nhân dân, 2002.



---

## HOANG MẠC BẢO TÀNG

---





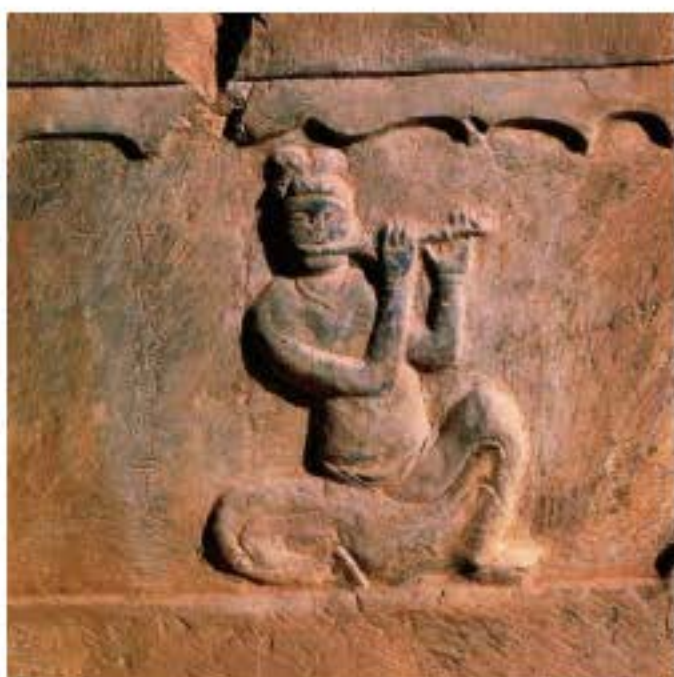
Hang số 12 có tên gọi “Hang âm nhạc” trong quần thể hang Vân Cương, thể hiện lời chúc mừng Thích Ca Mâu Ni đã đắc đạo.



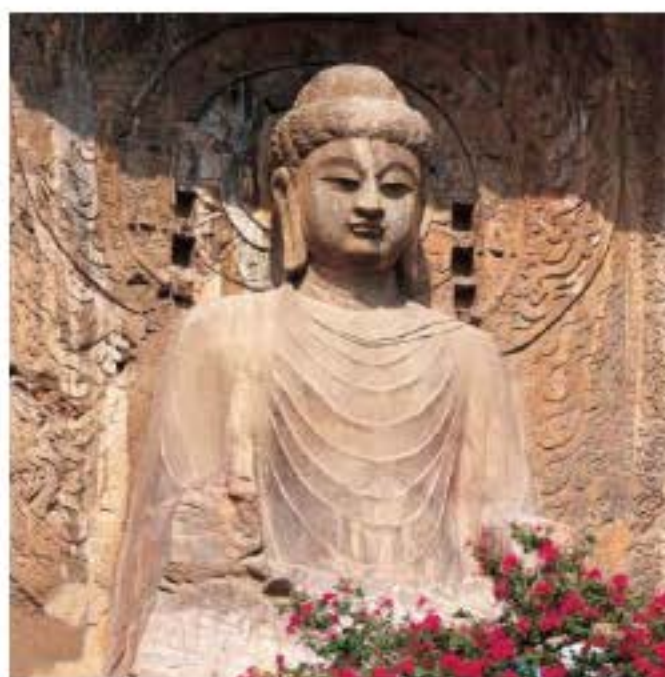


## Phật quang đông chiếu

Phật giáo và mỹ thuật Phật giáo đều khởi nguồn từ Ấn Độ, sau này theo hướng bắc phát triển tới Trung Á, Trung Quốc, Triều Tiên, Nhật Bản, theo hướng nam phát triển tới toàn khu vực Đông Nam Á, phát triển theo nhiều mức độ khác nhau. Phật giáo truyền tới nội địa Trung Quốc vào khoảng thế kỷ I sau Công nguyên. Vào khoảng thế kỷ III sau Công nguyên, cùng với sự truyền thể của kinh Phật chữ Hán, giáo nghĩa Phật giáo bắt đầu kết hợp với luân lý và quan niệm về tôn giáo. Cùng thời điểm đó, hoạt động mỹ thuật về đề tài Phật giáo đã dần dần phát triển. Sách *Ngụy thư - Thích Lão Chí* viết: "Chùa Bạch Mã treo nhiều tranh Phật rất đẹp và kỳ diệu", lại viết: "Hoàng đế triều Minh lệnh cho các họa công vẽ tượng Phật trên đài Thanh Lương và lăng Hiến Tiết". Điều này chứng tỏ việc người Trung Quốc vẽ tượng Phật và việc truyền bá Phật giáo vào Trung Quốc có chiều dài lịch sử bằng nhau. Do vậy Phật giáo và nghệ thuật Phật giáo đã trở thành suối nguồn linh cảm chủ yếu về nghệ thuật, chỉ xếp sau tư tưởng thánh hiền của Trung Quốc cổ đại.



Tác phẩm điêu khắc tượng người thổi sáo ở hang Long Môn.

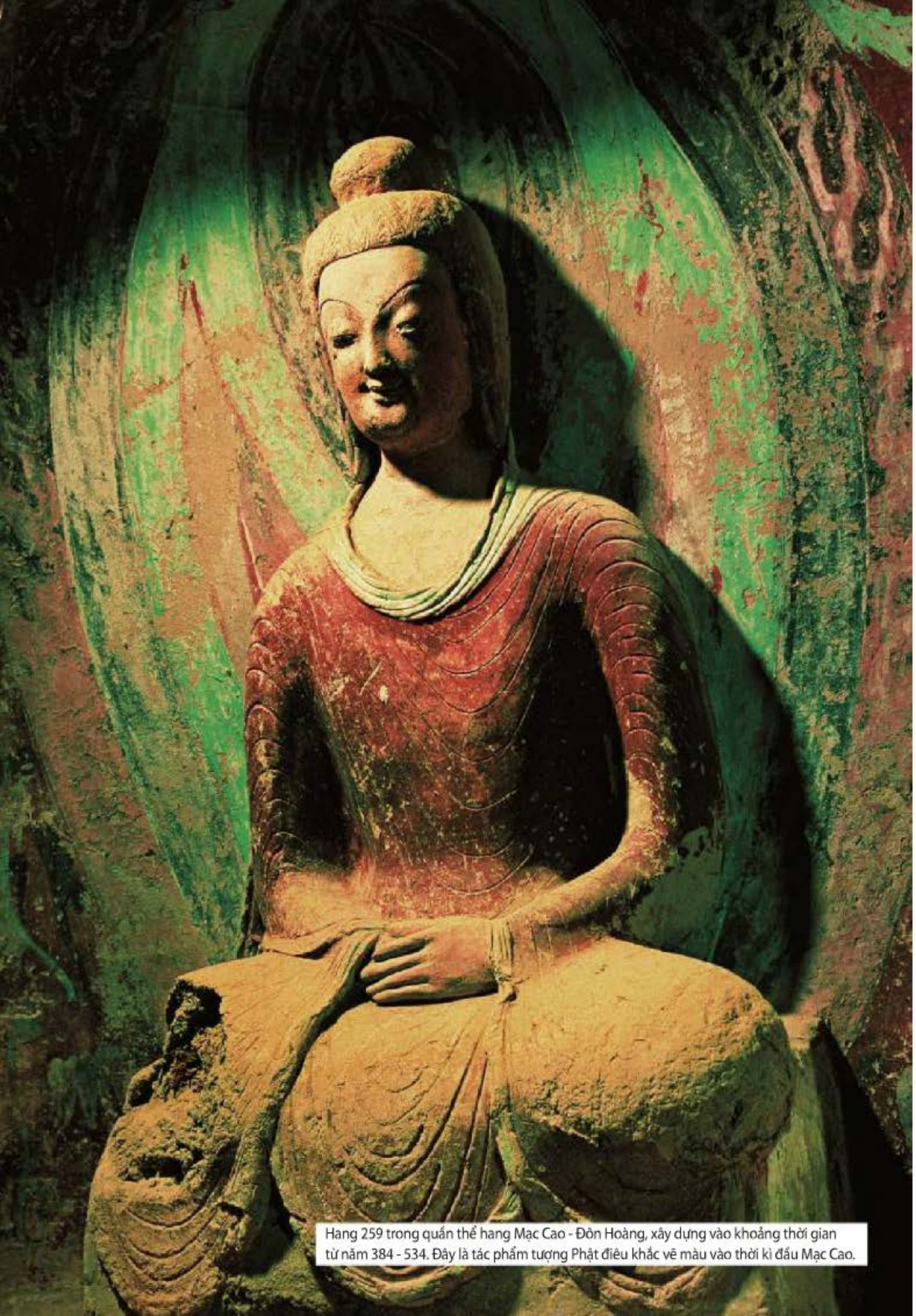


Tác phẩm điêu khắc tượng Phật (cao 17,14m) tại chùa Phong Tiên hang Long Môn.

Thuở ban đầu khi Phật giáo được truyền bá vào Trung Quốc đúng vào thời điểm xã hội có nhiều biến động, đất nước bị chia cắt, chiến tranh loạn lạc, triều đại thay đổi nhiều lần, phong kiến thống trị cực đoan, thối nát, người dân khổ cực trăm bề. Danh phận giáo hóa của Nho gia đã mất đi sự gắn bó với lòng người vốn có, tư tưởng huyền học tồn tại nhất thời, lại thêm sự truyền nhập Phật giáo, lịch sử Trung Quốc xuất hiện thêm một giai đoạn tư tưởng sôi sục. Phật giáo được truyền bá rộng rãi ở Trung Quốc và tạo được tín ngưỡng cuồng nhiệt, khắp các miền Nam Bắc, phong trào xây dựng chùa chiền và đào hang đá rầm rộ khắp nơi, và do vậy xuất hiện thêm vô vàn chùa chiền,







Hang 259 trong quần thể hang Mạc Cao - Đôn Hoàng, xây dựng vào khoảng thời gian từ năm 384 - 534. Đây là tác phẩm tượng Phật điêu khắc vẽ màu vào thời kì đầu Mạc Cao.



tháp Phật, hang đá. Nghệ thuật Phật giáo dựa trên tín ngưỡng tư tưởng Phật giáo, phục vụ nhu cầu sùng bái tượng và các lễ nghi vốn có trong Phật giáo, sản sinh do đáp ứng nhu cầu của hoạt động giáo hóa và cuộc sống tập đoàn. Do Phật giáo coi trọng việc tạo tượng, nên ở Trung Quốc còn gọi là "Tượng giáo". Hội họa Phật giáo chủ yếu dùng để thể hiện các hình tượng Phật, Bồ Tát, quá trình thuyết pháp và các câu chuyện tiền thân của Đức Phật. Bản chất Phật giáo là không coi trọng tính thực tiễn tông giáo của nghệ thuật tạo hình. Sau khi Phật tổ Thích Ca Mâu Ni nhập diệt, tín chúng thể tục rất sùng bái di vật của Thích Ca, đặc biệt là sùng bái xá lị Phật và tháp Phật, do đó tín đồ Phật giáo coi việc xây dựng và trang trí các Phật tháp làm nhiệm vụ chính, mở ra nền nghệ thuật tạo hình Phật giáo, trong đó nghệ thuật hang động được coi là tiêu biểu cho mỹ thuật Phật giáo Trung Quốc.

Động Tam Tiên vùng Tân Cương và hang Khắc Tư Nhĩ có thể được xây dựng vào thế kỷ III hoặc sớm hơn, đây là những hang động Phật giáo lâu đời nhất ở Trung Quốc. Hang Mạc Cao ở Đôn Hoàng (Cam Túc) được coi là tiêu biểu cho các hang động lớn hiện còn tồn tại tương đối nguyên trạng. Nó đóng vai trò quan trọng trong quá trình mỹ thuật Phật giáo ngoại lai chuyển đổi hoàn toàn thành nghệ thuật bản địa Trung Quốc. Nó cũng là khởi điểm cho sự xuất hiện của phần lớn các hang Phật giáo. Các hang này phân bố rải rác trên các vùng miền Trung Quốc, hang lớn gồm có: hang chùa Bính Linh và hang núi Mạch Tích tỉnh Cam Túc, hang Vân Cương, hang Thiên Long Sơn tỉnh Sơn Tây, hang Long Môn và hang Củng Huyện tỉnh Hà Nam, hang Hương Đường Sơn tỉnh Hà Bắc, hang Đại Túc tỉnh Tứ Xuyên, hang Kiếm Xuyên tỉnh Vân Nam... Quá trình cải tạo bản địa hóa nghệ thuật Phật giáo của các họa sĩ Trung Quốc kéo dài một thời gian, đến thời kỳ Tùy - Đường về cơ bản đã hoàn thành, phần lớn tác phẩm kiệt tác của hội họa Phật giáo được xuất hiện trong quá trình cải tạo này. Có thể nói rằng nghệ thuật bản địa hóa Phật giáo trong thời kỳ thịnh Đường đã đạt được sự thống nhất về mặt tinh thần và hình thức nhưng những tác phẩm vĩ đại lại được hoàn thành trước cả thời Tùy - Đường.

Thời kỳ Bắc Ngụy thống trị (386 - 534) đã tôn Phật giáo là quốc giáo, từ hoàng gia đến dân thường đều có lòng nhiệt thành vô cùng đối với tôn giáo đến từ vùng đất khác này. Các hang Phật giáo quan trọng nhất đều được ra đời chính trong thời kỳ đó. Phần lớn các điêu khắc và chủ thể hội họa ở hang

### Biển tượng

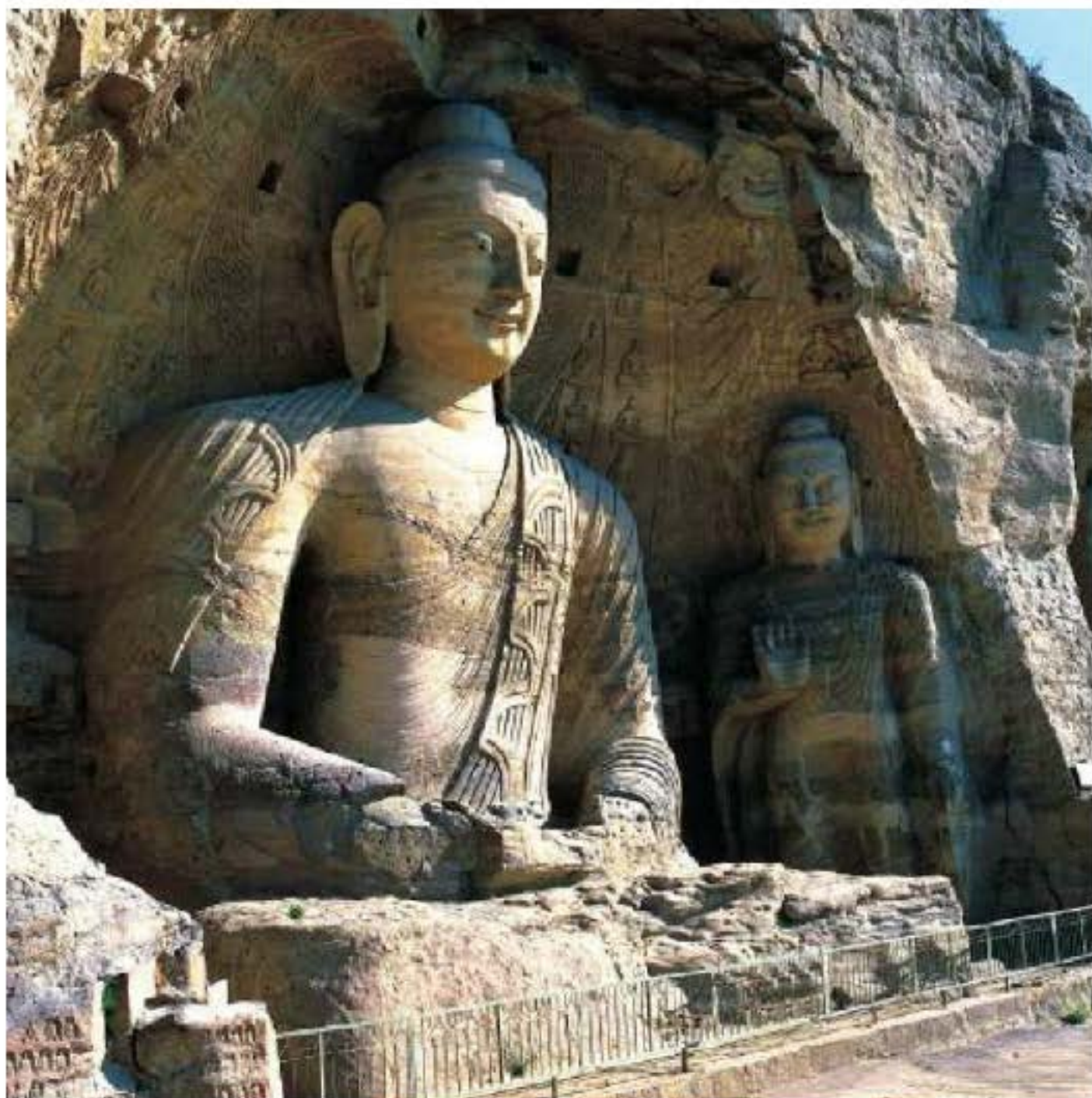
gọi tắt là "biển", là câu chuyện về kinh Phật được kể bằng hội họa hoặc điêu khắc, nội dung câu chuyện chia thành ba phần: phần một dùng hội họa kể về các hoạt động của bậc chí tôn và đệ tử của ngài trong tịnh độ dựa theo một kinh điển nào đó, gọi tắt là "kinh biển", ví dụ "Tây phương tịnh thổ biến"...; phần hai là các tranh vẽ độc lập hoặc chùm tranh vẽ kể lại sự ra đời của Đức Phật theo ghi chép của Thích Ca Mâu Ni, gọi tắt là "Phật truyền"; phần ba là tranh vẽ độc lập hoặc chùm tranh liên hoàn dựa theo kinh điển các câu chuyện về tiền sinh của Đức Phật (chỉ khoảng thời gian trước khi Thích Ca Mâu Ni ra đời), gọi tắt là "bốn sinh".



Hang thứ 10 trong hang Vân Cương, đỉnh hang khắc chùm hình ảnh các chư thiên bay trên không.







Tượng Phật Thích Ca Mâu Ni (cao 13,7m) trong hang thứ 20 của hang Vân Cương.

chùa Bính Linh, hang Vân Cương, hang Mạch Tích Sơn đã được hoàn thành, một phần kết cấu hoa lệ của hội họa trong hang Mạc Cao - Đôn Hoàng được hoàn thành trong thời gian này. Chính vì lẽ đó, thành tựu nghệ thuật của Phật giáo thời Bắc Ngụy có thể sánh với thời thịnh Đường. Để tài Phật giáo thời kỳ này chủ yếu khắc họa lại công hạnh ở đời trước của Phật và Bồ Tát, nhấn mạnh đức hy sinh và quá trình tu tập khổ hạnh, tất cả đều mang đậm ý nghĩa tôn giáo. Xét về hình thức, hội họa và điêu khắc trong các hang động Phật giáo thời Bắc Ngụy đã đạt được thể thống nhất, tức là bích họa và phù điêu màu đã làm nền cho nhau, tạo hình đơn giản, đẹp dễ nhưng vẫn nhận ra được đặc trưng của nghệ thuật Cập Đa Ấn Độ, hàm chứa sự ngắn gọn trong sáng theo kiểu hình học. Phương pháp biểu hiện này hiện vẫn còn sức hút rất lớn đối với các nhà nghệ thuật hiện đại.

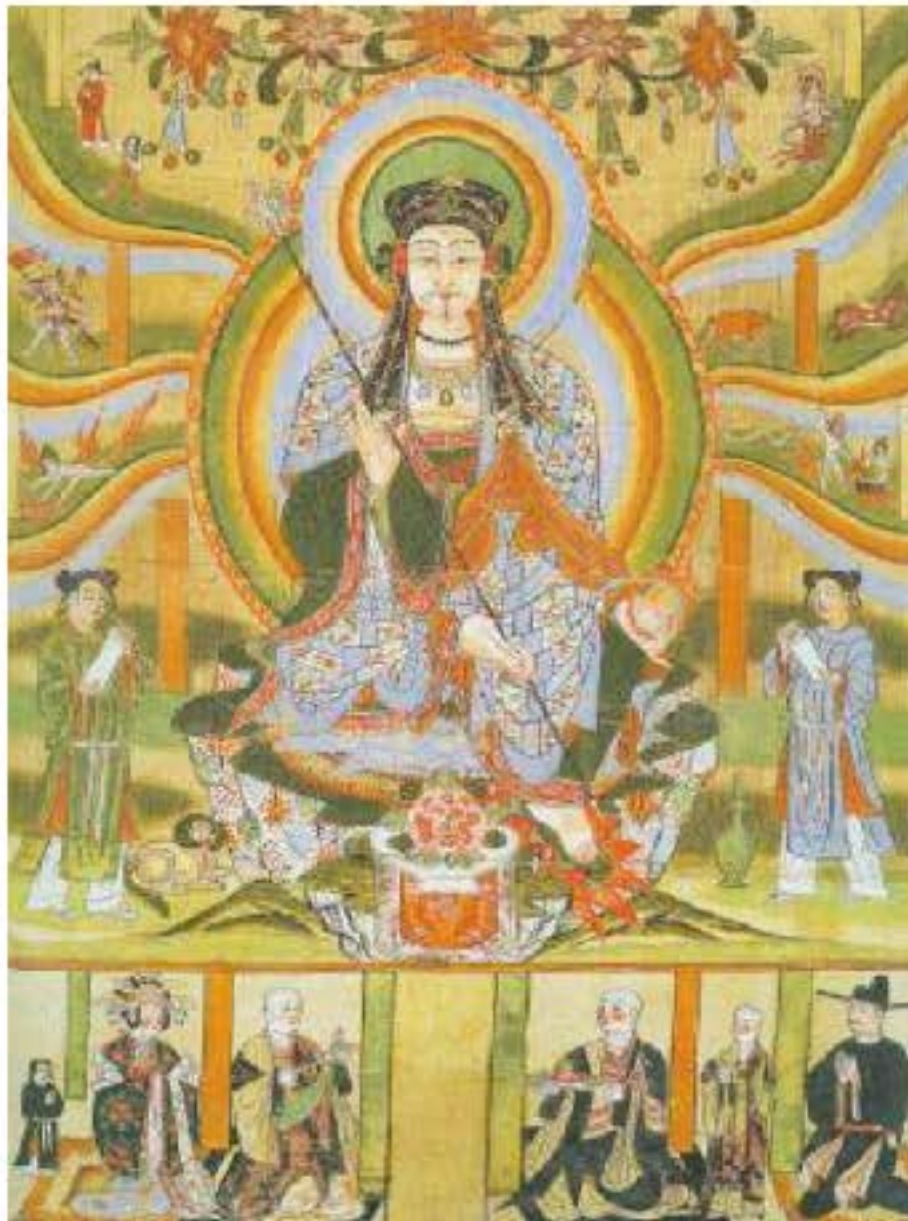
Về chân thành, chất phác của hội họa thời Bắc Ngụy đã bị thay thế bởi phong cách ung dung, rục rờ thời Tùy, Đường. Sự tiêu tan dần dần của các



nguyên tố tạo hình có nguồn gốc từ Ấn Độ và sự xác lập của các tượng Trung Thổ hóa triệt để đã phản ánh sự quay lại của ý thức dân tộc và lý tính Nho gia. Khi nhà Đường thịnh vượng, thực lực đất nước và lòng tự tin của dân tộc đều đạt đến đỉnh cao. Những người thợ đã biết kết hợp tưởng tượng với hiện thực, để tài sáng tác rộng lớn, trật tự ngay ngắn, không khí náo nhiệt, hình ảnh sôi động, đẹp đẽ, nội dung đa phần là “Tây Phương Tịnh Thổ biến”, “Pháp Hoa kinh biến”... hay chính là sự xuất hiện của các cảnh tượng phù hoa và vui vẻ ở “thế giới cực lạc”. “Kinh biến” đã trở thành chủ đề của hội họa Phật giáo đời Đường, Trung Thổ hóa Phật giáo coi sự gia tăng nhân tố thể tục làm xu hướng phát triển. Kinh biến thời thịnh Đường thể hiện sự kết hợp trong miêu tả chi tiết giữa vẻ tôn nghiêm, đẹp đẽ, phong phú của toàn cảnh và những thú vui đời thường. Những đặc trưng phổ biến được thể hiện trong tranh vẽ đế vương của Diêm Lập Thế, tranh “Kỳ la nhân vật” của Trương Huyền và nhiều danh họa khác cũng như các tác phẩm của Ngô Đạo Tử đều xuất hiện trong các bích họa ở các hang động và chùa Phật giáo. Các nhân vật chí tôn trong tôn giáo giống hệt các nhân vật hoàng đế, hoàng hậu trong đời thường, rất nhiều cảnh tượng kinh biến chỉ là sự cường điệu hoặc thi vị hóa cảnh tượng hiện thực.



Tranh lụa Quan Âm được khai quật tại di chỉ Tầng Kinh - Đôn Hoàng, hiện vật tại Viện Bảo tàng Guimet Paris.



Tranh lụa Bồ Tát được khai quật tại di chỉ Tầng Kinh - Đôn Hoàng, hiện vật tại Viện Bảo tàng Guimet Paris.







Tranh thời Đường được khai quật trong hang Đôn Hoàng, miêu tả Bồ Tát dẫn đường cho vong linh những người phụ nữ thế tục.





Tác phẩm trong di chỉ Tàng Kinh - Đôn Hoàng, hiện vật tại Thư viện Quốc gia Paris, Pháp.

So với hình thức biểu hiện tương đối đơn giản, thiếu sự gọt giũa ở giai đoạn Nam Bắc triều, hội họa kinh biến đời Đường đòi hỏi thủ pháp biểu hiện cao siêu và phong phú hơn. Người thợ vẽ đời Đường thông qua rèn luyện để trở thành họa công trong các nhà quyền quý đã làm được điều này. Một bộ phận các họa công cung đình cũng tham gia vào phong trào truyền tải học vấn, kĩ pháp và cảm hứng của mình vào các sáng tác bích họa chủ đề kinh biến.

Các bích họa thời Tùy, Đường, ví dụ như bích họa trong hang đá núi Mạch Tích và hang Mạc Cao - Đôn Hoàng, màu sắc tươi đẹp, giàu sức biến hóa, bố cục chặt chẽ, tạo hình nhân vật chủ yếu là hình tượng quan lại và phi tần đoan trang, hào hoa, phú quý, nhân vật nam nữ với diện mạo phúc hậu được tôn sùng trong xã hội hiện thực. Trong bức họa vẽ cảnh tịnh độ, sử dụng các hiện tượng vật chất tươi đẹp để miêu tả thế giới tưởng tượng. Ví như hình tượng lâu đài bảy tầng màu sắc rực rỡ, hương hoa kỹ nhạc, hồ sen, cây cỏ, chim muông... được sử dụng khiến cho hình ảnh thế giới cực lạc trở nên cực kỳ lung linh, tạo ra sự khác biệt lớn so với việc trước đây xã hội tán dương thái độ xuất thế khổ hạnh, cấm dục. Hình tượng Phật, Bồ Tát, chư thiên, lực sĩ... trong hội họa đa phần cao lớn phương phi, mặt mũi hồng hào, tư thế nghiêm trang, điểm này giống hệt với sở thích thể tục của người đời Đường. Các họa công thể hiện năng lực làm chủ các cảnh tượng quy mô lớn và phức tạp, thông thường sử dụng hình ảnh đỉnh đài lầu các để biểu thị







Tranh cuộn kinh được khai quật tại di chỉ Tàng Kinh - Đôn Hoàng, hiện vật tại Viện bảo tàng Quốc gia Paris, Pháp.

chiều sâu, sử dụng các đường nét mềm mại, uốn lượn để khắc họa các nhân vật trên thiên đình và ở hạ giới. Ngoài ra còn có một số tranh Phật được điểm xuyết bằng các cảnh sinh hoạt xã hội nhân gian, nhờ đó bức tranh mang vẻ lạc quan, trong sáng, dạt dào tình cảm.

Cuốn *Lịch đại danh họa ký* của tác giả Trương Nghiêm Viễn có nhắc đến các họa sĩ tên tuổi từ thời Ngụy - Tấn - Nam Bắc Triều đến thời thịnh Đường như: Tào Trọng Đạt, Cố Khải Chi, Lục Thám Huy (? – khoảng năm 485), Trương Tăng Do (không rõ năm sinh, năm mất, hoạt động nghệ thuật chủ yếu vào những năm 502 - 549), Ngô Đạo Tử và nhiều họa công khác, họ nổi tiếng chính bởi tài vẽ tranh để tài Phật giáo. Tranh để tài Phật giáo không những giúp họ làm nên tên tuổi mà còn làm phong phú thêm tư duy và trí tưởng tượng trong nghệ thuật cho họ. Hậu thời kỳ Nam Bắc Triều (402 - 589), Trương Tăng Do có ảnh hưởng vô cùng lớn với lối vẽ hàm súc. Cuốn *Lịch đại danh họa ký* viết: “Mới một hai nét bút, hình ảnh đã hiện ra, từ cổ tới kim, thật là kỳ diệu. Trương Tăng Do vẽ được phần da thịt, Lục Thám Huy vẽ được phần xương, Cố Khải Chi vẽ được phần hồn”. Thời Tùy - Đường trở về trước, Trương Tăng Do là người sáng lập và thúc đẩy hội họa để tài Phật giáo Trung Quốc. Trên thực tế, Tào Trọng Đạt sáng tác tranh để tài Phật giáo và xây dựng nên “kiểu Tào gia”, đây cũng là một trong bốn phong cách hội họa thịnh hành thời thịnh Đường. Đặc trưng của thời Ngụy - Tấn là xiêm áo dáng bó hẹp, giống với phong cách điêu khắc thời vương triều Cáp Đa Ấn Độ, thời kỳ sau



gắn với “phong cách Ngô gia” do Ngô Đạo Tử sáng lập dựa trên sự kết hợp với phong cách truyền thống của Trung Quốc. Các họa công này được khái quát qua câu nói sau: “Tào y xuất thủy, Ngô đối đương phong”. Tranh nguyên tác của Tào Trọng Đạt phần lớn đã thất truyền nhưng mỗi khi nhìn thấy tượng Thích Ca xiêm áo ướt đầm, người xem thường liên tưởng tới phong cách hội họa của họ Tào; trong các bích họa ở Đôn Hoàng vẫn tìm thấy phong cách hội họa của họ Ngô với vạt áo rộng, tung bay trong gió như những vị tiên.

Tranh vẽ thế giới cực lạc đã tạo nên những cảnh tượng kỳ diệu, đẹp đẽ chưa từng có. Khi sự rực rỡ đạt tới cực điểm thì nguy cơ cũng nảy sinh theo đó, ý đồ thẩm mỹ và chủ nghĩa hưởng lạc quá độ cuối cùng đã dẫn đến sự giải thể trong tinh thần tôn giáo để lại nhiều khoảng trống cho mỹ thuật Phật giáo trong chủ nghĩa nguyên bản. Hội họa Phật giáo tùy theo quá trình Trung Thổ hóa bản thân giáo nghĩa Phật giáo, một phần dần quy về sự cô tịch, trầm tư, phần khác tạo được dấu ấn riêng do sự thu hẹp trong nội hàm tôn giáo. Sau thời kỳ huy hoàng, mỹ thuật Phật giáo trong các bích họa và điêu khắc ở các hang đá đến thời kỳ nhà Tống đã nhanh chóng đi vào tàn lụi.

### Hang Mạc Cao - Đôn Hoàng

Khu vực Đôn Hoàng với vị trí ở hoang mạc biên thùy phía Tây Trung Quốc, nơi có con đường tơ lụa xuyên qua là một giao điểm trọng yếu của giao lưu văn hóa và qua lại của con người. Hang Mạc Cao trên vách núi Đãng Tuyền Hà giữa núi Minh Sa và núi Tam Ngụy phía Đông Nam Đôn Hoàng, tỉnh Cam Túc, từ Nam chí Bắc dài 1.618m. Hang Mạc Cao được mở vào năm 366 sau Công nguyên, theo ghi chép, một vị tăng nhân pháp danh Lạc Tôn trong một lần đến nơi này vì nhìn thấy núi Tam Ngụy ánh sáng lấp lánh như có nghìn vị Phật, ông cảm ngộ mà xây dựng nên hang Phật ở núi này. Sau này trải qua quá trình tu sửa, xây dựng nhiều đời, hiện có hơn 750 hang động với nhiều bích họa có diện tích tới 40.000 - 50.000 m<sup>2</sup>, điêu khắc màu với số lượng tới hơn 3.000 tác phẩm, 5 hang mái gỗ là hang nghệ thuật Phật giáo quý giá với quy mô lớn nhất thế giới và được bảo tồn nguyên vẹn nhất.

Văn vật hang Mạc Cao - Đôn Hoàng bao gồm bốn phần: kiến trúc, điêu khắc màu, bích họa và thư tịch, trong đó nghệ thuật hang đá là hình thức nghệ thuật Phật giáo điển hình dựa

#### Bích họa Đôn Hoàng

Động thứ nhất trong khối quần thể Đôn Hoàng nổi tiếng thế giới được xây dựng vào năm 366 sau Công nguyên, các bích họa và điêu khắc màu trong hang động thời kỳ đầu của Đôn Hoàng chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của Ấn Độ và Trung Á, “phong cách Đôn Hoàng độc đáo” mãi đến thời kỳ Bắc Ngụy mới xuất hiện, trong khi đó ảnh hưởng của văn hóa Trung Nguyên đến thời kỳ Tây Ngụy ngày càng rõ nét. Hội họa sáng tác trong thời kỳ này đa phần là các câu chuyện về Phật bốn sinh và giới tăng ni, trải qua quá trình bản thổ hóa dần dần, các đề tài truyền nhập từ Ấn Độ, Trung Á và chủ đề, phong cách mang nguồn gốc Trung Quốc bằng phương pháp độc đáo đã hội tụ trong cùng một hang động. Điều này đã tập trung phản ánh trong hang 249 được xây dựng vào những năm cuối đời Bắc Ngụy, trong động này, ở hai bên của tượng Phật chính diện là Bồ Tát và các chư thiên, xung quanh Phật có nhiều tượng Phật nhỏ, tục gọi là “thiên Phật”, trong khám thờ Phật ở phía trên có vẽ các vị thần đang bay lượn và chơi các nhạc cụ khác nhau. Các hang động tiêu biểu cho phong cách Đôn Hoàng còn có động 275 (thời Thập Lục Quốc), hang 257 (thời Bắc Ngụy), hang 254 (thời Bắc Ngụy), động 428 (thời Bắc Chu), hang 285 (thời Tây Ngụy).









trên sự thống nhất giữa kiến trúc, điêu khắc và hội họa. Điêu khắc màu và hội họa thời kỳ Bắc Ngụy, Tây Ngụy (535 - 556) tiêu biểu cho thành tựu cao nhất ở Đôn Hoàng thời kỳ sơ khai với 36 hang động, bích họa xuất hiện khắp các vách, trên trần và trên các cột trụ. Ngoài một số ít đề tài chỉ đơn thuần mang tính trang trí, đề tài chủ yếu bao gồm các câu chuyện Phật truyền mang tính tình tiết, chuyện về Phật bốn sinh, chuyện về nhân duyên, ngoài ra còn có nhiều hình tượng Bồ Tát, chư thiên đang bay, người chơi nhạc, Dạ Xoa... Trong đó, các tác phẩm *Thái tử Sa Na xả thân nuôi hổ* ở hang 254, *500 tên cướp thành Phật* ở hang 285, *Thuyết pháp đồ* ở động 249, *Lộc vương bản sinh* ở hang 254, *Câu chuyện Phật truyền* ở hang 290 và nhiều tác phẩm khác với nét vẽ tinh xảo, kết cấu chặt chẽ, cấu tứ kỳ diệu lý thú, được đánh giá là mang tính nghệ thuật cao, luôn được giới sử gia nghệ thuật ca ngợi.

Bích họa Đôn Hoàng thời kỳ này, từ đề tài tới phương pháp thể hiện, đều lưu giữ dấu ấn rõ nét của văn hóa Ấn Độ. Các câu chuyện Phật truyền và Phật bốn sinh có nguồn gốc từ các kinh điển về Phật giáo, các tự thuật hình tượng hóa về nội dung này đã sớm xuất hiện trong nghệ thuật hang đá Ấn Độ, ở giai đoạn sơ khai, cho dù vẫn tồn tại sự chênh lệch về đặc tính dân tộc, những hình tượng nguồn gốc ngoại lai vẫn được coi là sự hóa thân của tinh thần và được tiếp nhận, ví như hình tượng Phật Đà và chúng thần bán hỏa thể, tất cả các hình tượng mang hàm nghĩa tượng trưng đều theo phong cách Ấn Độ, tác phẩm khác như *Thiên Trúc huân nhiễm pháp*, vừa thể hiện cảm giác lập thể thông qua quan hệ sáng - tối, vừa là minh chứng cho sự chuẩn xác của phương pháp nghệ thuật này. Tuy vậy, đối với việc tuân thủ các tư thế tương tự hay hình tượng hỏa thể, chủ yếu để cập sự truyền đạt khái niệm thần tính, khi đã đi vào hội họa cụ thể thì chủ yếu phụ thuộc vào kinh nghiệm và nhãn quang vốn có của người thợ. Ví dụ cảnh tượng đi săn trong hội họa, toàn bức tranh toát lên nguồn cảm hứng của hội họa truyền thống vùng đất Trung Nguyên, trong vô thức, người ta đã cải tạo thêm những bộ



Hang thứ 423 được xây dựng từ đời Tùy, trong hang có bích họa và đề văn *Mạc Cao quật kỳ*.



Hang thứ 217 trong quần thể hang Mạc Cao - Đôn Hoàng, được xây dựng vào thời thịnh Đường, trong hang có bích họa *Quan vô lượng thọ kinh biến*.







phận tương đối cảm tính của hình tượng Phật giáo, đặc biệt về hình thể và trang phục, từ những nhạc công, chư thiên bay trên không... đến các vị Bồ Tát đều được cải biến thành diện mạo nửa Trung Quốc, nửa Ấn Độ. Nhưng về mặt chính thể, do thời kỳ Bắc Ngụy kính trọng các vị thần ngoại lai nên ý nguyện đưa đề tài hiện thực vào trong tranh Phật giáo của người thợ vẽ vẫn bị hạn chế, hình ảnh trên bích họa đa phần mang tính thô kệch và khái niệm hóa, vì lẽ đó mà các bức tranh đều đạt hiệu quả trang trí lớn.

Bích họa Phật giáo Ấn Độ trong hang đá Ajanta thể hiện nhiều cảnh tượng vui chơi giải trí, uống rượu tiệc tùng, thần thông du hí, nhân vật Bồ Tát xiêm áo đẹp đẽ, tư thế uyển chuyển, màu sắc tươi sáng, còn đề tài "Giáng ma biến" lại được bố trí giống các cảnh trong một vở kịch khiến người xem không cảm thấy sợ hãi. Ngược lại trong bích họa ở Đôn Hoàng thời Bắc Ngụy, thường thấy cảnh tối tăm đáng sợ, đề tài xoay quanh các câu chuyện khổ hạnh, kiểu như xả thân nuôi hổ, đạo chích móc mắt với đường nét và màu sắc thô kệch mạnh mẽ, không còn vẻ dịu dàng, thân thiện.

Sự lay động giống như ngọn lửa trong bích họa ở các hang 249 và 257 trong quần thể hang Mạc Cao thể hiện tình cảm nồng nhiệt, khiến chúng ta liên tưởng đến phong cách Gothic trong hội họa Cơ đốc giáo, hình ảnh Phật, Bồ Tát, chư thiên... rất dễ khiến ta liên tưởng đến các vị thánh nhân và thiên sứ trong hội họa Cơ đốc giáo thời kỳ đầu. Nhưng trong thực tế, đó chỉ là hình



Hang 296 trong quần thể hang Mạc Cao - Đôn Hoàng, bích họa trong hang được sáng tác vào những năm 557 - 581, gồm hai phần trên và dưới, khắc họa cảnh tượng thông thương trên "Con đường tơ lụa".



thức tiếp diễn của nghệ thuật tranh lụa cổ đại và nghệ thuật tranh vẽ trên gạch đời Hán, giống như những gì chúng ta từng thấy trong các tác phẩm của Cố Khải Chi. Thực ra, đây là phương pháp truyền thống, ví như sử dụng hình ảnh trang trí kiểu Trung Quốc như dải lụa phất phơ, những cánh hoa rụng lả tả, kết hợp với những hình thể kiểu Ấn Độ, những cảnh tượng trang nghiêm, trầm mặc lồng trong khói mây bồng bềnh, bức tranh toát ra vẻ phong phú và thần bí. Các tác phẩm *Thủ liên đồ*, *Lộc vương bản sinh đồ* đã hợp nhất các tình tiết trong những câu chuyện về kinh Phật và cảnh đi săn trong tranh vẽ trên gạch đời Hán. Hình thức biểu hiện tượng trưng hóa của người và vật thuận theo chỉ dẫn trong truyền bá Phật giáo; về phối cảnh, hình ảnh sông núi, cây cỏ được thể hiện bằng cách mượn hình ảnh hiện thực tại quần thể hang Mạc Cao; về màu sắc, sử dụng màu đỏ đất làm nền, điều thường gặp trong các vật phẩm công nghệ vàng và bạc, các đồ sơn và hội họa trong hầm mộ đời Hán.

Tác phẩm *Giáng ma biến* ở hang thứ 254 vẽ Phật Thích Ca Mâu Ni ngồi chính giữa, ma vương Ba Tuần đứng cạnh, ba ma nữ, thuộc hạ của Ba Tuần là "Khả ái lạc", "Năng lạc nhân" và "Dục nhiễm nhân" cùng với nhiều ma khác tượng trưng cho sự mê hoặc của dục vọng và sự chinh phục vũ lực, nhưng đức Phật vững chãi nhập định, cao to sừng sững, ma vương không làm gì được, cùng lúc ấy trời long đất lở, ma vương ngất đi, ba ma nữ biến thành ba mụ già xấu xí, các ma khác đều rơi máu chảy, tìm đường trốn chạy. Bích họa đã sử dụng phương pháp tương đối chất phác để thuật lại toàn bộ câu chuyện, nếu không nói là dùng hình thức động tĩnh đối nhau, các tình tiết và cảnh tượng kiểu như trời long đất lở, bầy ma quỷ nhảy múa lộn xộn, làm nổi bật hình ảnh đức Phật vĩ đại, trang nghiêm và an lành. Tính tôn giáo mạnh mẽ trong nội dung bức họa và những cảnh tượng thê thảm làm người ta sợ hãi đã khiến các họa công quên đi những gì thuộc về thẩm mỹ truyền thống và thể tục hóa. Hội họa Phật giáo cùng đề tài thời Bắc Ngụy đã thể hiện nhiều hơn những nguyên tố khác biệt về chất so với các tác phẩm mỹ thuật cổ đại của Trung Quốc. Khuynh hướng này đến thời Tùy, Đường ít nhiều đã có sự thay đổi.

Bích họa thời Tùy, Đường trong hang Mạc Cao, đề tài thể hiện trước đây vốn là những câu chuyện Phật truyền về đức hy sinh, quá trình tu tập khổ hạnh, sự giác ngộ và tiền thân của đức Phật, nay đã chuyển sang cảnh tịnh độ, kinh biến (tranh vẽ theo kinh Phật) và chân dung chư vị Phật và Bồ Tát... Nội dung



Tác phẩm điêu khắc màu thời Đường ở hang thứ 194 trong quần thể hang Mạc Cao Đôn Hoàng, Bồ Tát với khuôn mặt phúc hậu, hồng hào, thân thể đầy đặn, thể hiện xu hướng thẩm mỹ trong xã hội đương thời.







Tranh lụa di chỉ hang Tàng Kinh - Đôn Hoàng, hiện vật tại Viện Bảo tàng British Luân Đôn.

tranh phong phú hơn trước, màu sắc cũng khá rực rỡ, thế giới được miêu tả cũng rộng lớn hơn. Thời bấy giờ rất thịnh hành Phật giáo Tịnh độ tông, do đó cảnh giới tịnh độ được thể hiện nhiều nhất ở trong các bích họa, có khoảng 228 bức. Ngoài ra còn có tranh vẽ cảnh giới tịnh độ nhạc sư, tranh dựa theo kinh Báo ân... chủ yếu đều miêu tả cảnh tịnh độ. Có tới 207 hang động trong





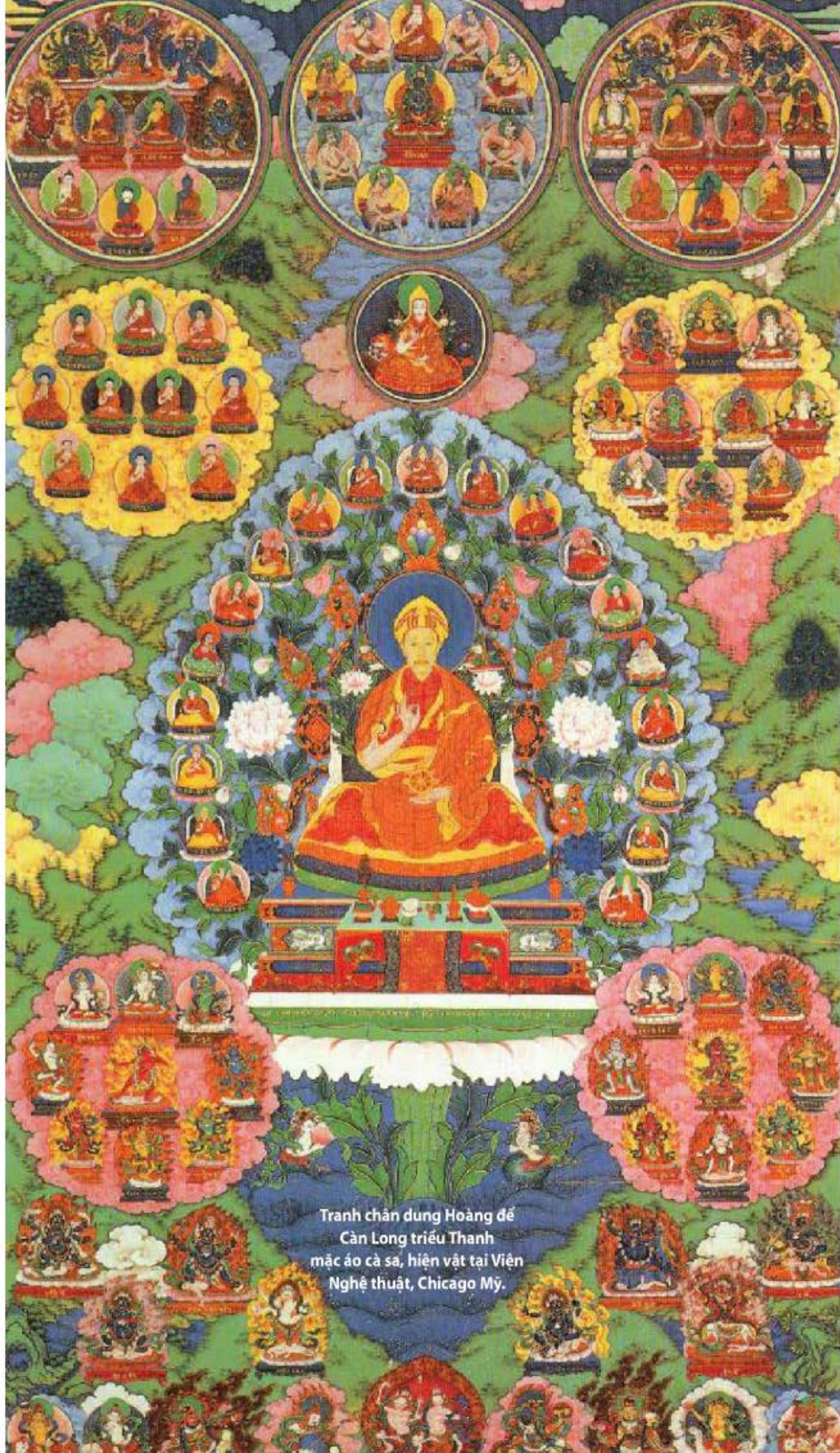
Tượng Bồ Tát ngồi chắp tay, tác phẩm điêu khắc màu trong hang thứ 384 của quần thể hang Mạc Cao - Đôn Hoàng, được xây dựng vào thời thịnh Đường.

quần thể hang Mạc Cao bên trong có bích họa và điêu khắc màu đời Đường, chia thành 4 giai đoạn: sơ, thịnh, trung, vãn (thời kì đầu, thời kì hưng thịnh, thời kì giữa và thời kì cuối). Các hang động quan trọng như hang thứ 220 thời kì đầu nhà Đường, xây dựng vào năm Trinh Quán thứ 16 (năm 642), hang thứ 335 thời thịnh Đường, xây dựng vào năm Thủy Cung thứ hai (năm 686), hang thứ 130 và 172, xây dựng vào giữa niên hiệu Khai Nguyên và Thiên Bảo. Hang thứ 112 xây dựng vào giữa thời nhà Đường và hang thứ 156 xây dựng vào cuối thời nhà Đường đều lưu giữ những tác phẩm huy hoàng, có thể coi là tiêu biểu cho mỹ thuật Phật giáo đời Đường.

Bích họa thời Tùy, Đường về mặt tạo nặn hình tượng đã vượt qua kiểu tranh ký họa hóa thời kỳ Bắc Ngụy, tranh chân dung đi vào miêu tả hình ảnh nhân vật chính. Ví như bức *Duy Ma Cật tượng* ở hang thứ 103, hình tượng nhân vật với râu và lông mày vênh ngược, ánh mắt ấm áp, bao dung, cử chỉ và trang phục đã hoàn toàn mang dáng vẻ của người Trung Quốc mà không còn chút







Tranh chân dung Hoàng đế  
Càn Long triều Thanh  
mặc áo cà sa, hiện vật tại Viện  
Nghệ thuật, Chicago Mỹ.

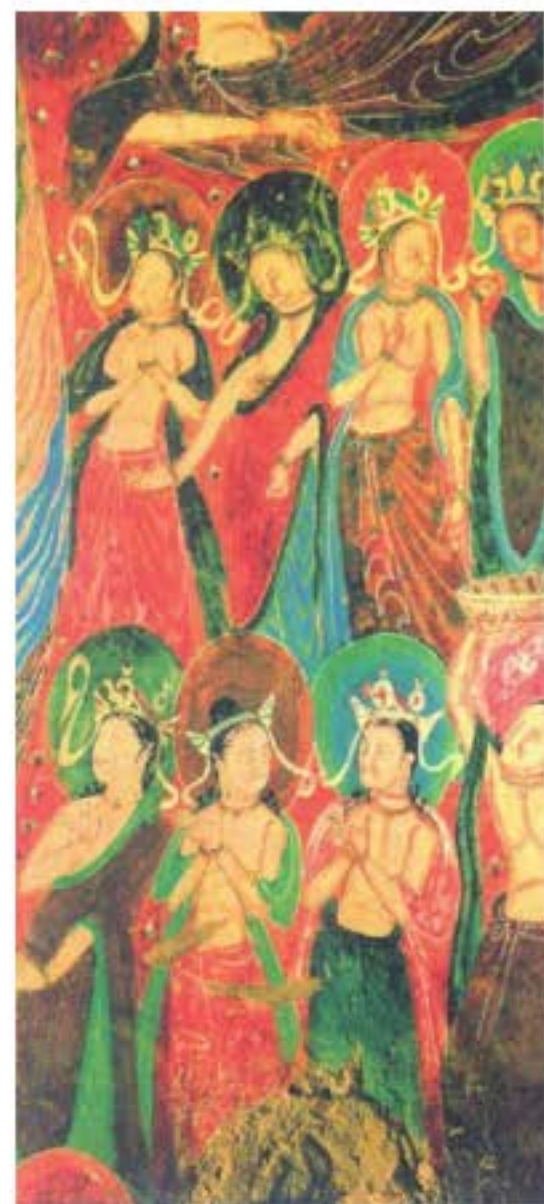


đặc trưng ngoại lai nào. Hình ảnh người thị nữ trong bích họa thời Tây Ngụy ở hang thứ 285 rất gần gũi với phong cách hội họa của Cố Khải Chi, còn hình tượng đế vương trong bích họa ở hang 220 cùng với *Lịch đại đế vương đồ* của Diêm Lập Thể gần như được vẽ ra từ một khuôn. Tranh vẽ cảnh tịnh độ mượn các hình tượng vật chất tươi đẹp để thể hiện thế giới lý tưởng như đức Phật thuyết, nhưng tất cả mọi sự vật làm mê lòng người nơi đó đều là những chứng cứ hiện thực, bao gồm các cảnh tượng trong đời sống xã hội thời Đường như cảnh đi săn, tiệc tùng, xe cộ, bơi thuyền, chơi trò chơi, ca múa, trồng trọt, chăn nuôi, buôn bán, khám chữa bệnh.

Phần lớn các sử gia mỹ thuật đều coi thời đại nhà Đường là giai đoạn định hình cho tranh sơn thủy Trung Quốc. Rất ít bút tích của hội họa thời kỳ này còn được bảo tồn. Tranh sơn thủy trong bích họa ở hang Mạc Cao đã trở thành căn cứ đáng tin cậy nhất để suy đoán diện mạo của tranh sơn thủy cùng thời. Nhìn từ góc độ dòng tranh sơn thủy còn lưu giữ được trên các bích họa, thấy rằng hình tượng sơn thủy tự nhiên được người đời Đường tôn sùng vẫn mang nét hoang dã, có cảnh rừng xanh núi thẳm, suối khe lững lờ hoặc ào ạt, cảnh muông thú chạy nhảy tung tăng nơi sườn núi.

Lấy nguyên mẫu từ các bích họa cùng chủ đề trong các hang 158, 159, 217, 220... điển hình có bức *Tây phương tịnh độ biến* miêu tả hình ảnh đức Phật ngồi trên toà sen, chung quanh có đông đảo chư vị Bồ Tát, La Hán hộ pháp, thiên thần và lực sĩ... trong tư thế chấp tay cung kính; tất cả đều ung dung cao quý, muôn hình muôn vẻ. Trước mặt đức Phật là một đội nhạc công và những người biểu diễn ca múa phụ họa xếp hàng đứng hai bên và chơi những nhạc cụ thời bấy giờ. Chung quanh tòa Phật có cảnh hồ Thất Bảo tuyệt đẹp với những búp sen xanh vươn mình, hoa sen trong hồ nở rộ; hình ảnh mặt đất trải đầy vàng bạc, lung linh lóng lánh, các thiên nữ rắc những cánh hoa, đám trẻ chơi đùa trước đài Phật. Đội nhạc công biểu diễn múa đơn hoặc múa tập thể, cảnh tượng vui mắt, trong khi đó đức Phật vẫn ngồi yên lặng, thần sắc khoan thai.

Người đời Đường tôn sùng cuộc sống hưởng lạc, xa hoa, điều này khác hẳn với thuyết giáo về đức hy sinh, tu tập khổ hạnh trong các bức tranh vẽ đức Phật thời kỳ đầu. Bích họa kinh điển đời Đường trong quần thể hang Mạc Cao đã tạo ra sự biến đổi theo thời cuộc, ví dụ như *Pháp Hoa kinh biến*. *Kinh Pháp Hoa* chủ trương triệt để đắc đạo, nhưng để đạt được điều này thật không dễ dàng, phải trải qua quá trình tu tập



Bích họa quần thể tượng Bồ Tát trong hang thứ 285 thuộc quần thể hang Mạc Cao - Đôn Hoàng, sáng tác vào những năm 535-556.







gian khổ trường kỳ. Người đời thường sợ gian khổ, thường bỏ cuộc giữa chừng, nên đức Phật thường dùng “Phương biến thuyết pháp” để độ chúng sinh. *Kinh Pháp Hoa* mượn câu chuyện “Hóa thành” để ẩn dụ. Chuyện kể rằng: một nhóm người đi xa tìm vật báu, phải trải qua muôn vàn gian khổ, phải đi rất xa, nên mọi người đều mệt mỏi, sợ hãi và muốn rút lui. Đúng lúc đó, một vị sư dùng phép biến hóa ra một tòa thành, trong có đình đài lầu gác, sông suối cây cỏ, mọi người thấy vậy thì mừng vui khôn xiết bèn cùng nhau đi vào thành. Họ muốn yên ổn nên cho rằng đã “đắc độ”, không muốn đi tiếp nữa. Vị sư thấy cảnh tượng đó bèn làm cho tòa thành biến mất và nói với họ rằng đây chỉ là một chốn nghỉ ngơi tạm thời, không thể cứ ở đó mà hưởng lạc, chỉ có tiếp tục đi mới tìm được vật báu. Bức *Pháp Hoa kinh biến chi hóa thành dụ phẩm* ở hang số 217 trong quần thể hang động Mạc Cao đã khắc họa một cách kỳ diệu và sinh động tòa “hóa thành” đó, người họa sĩ đã vẽ nên một bức tranh phong cảnh tươi sáng, khoáng đạt và ngập tràn những tình tiết của câu chuyện.

“Người cúng dường”, tức những người tài trợ cho nghệ thuật hang đá, cũng trở thành hiện tượng nổi bật trong các bích họa đời Đường ở hang Mạc Cao, nổi tiếng nhất là tác phẩm *Xuất hành đồ* trong hang số 156. Trương Nghị Triều là một thủ lĩnh chính trị của Đôn Hoàng thuộc vùng Tây Bắc thời kỳ văn Đường. *Xuất hành đồ* lần lượt khắc họa cảnh Trương Nghị Triều đi săn cùng vợ con và cảnh tưng bừng lúc trở về. Trương Nghị Triều cưỡi ngựa hồng, có các kỵ binh hộ vệ, kèn lệnh nhất tể thổi vang, phía sau là đội thợ săn, có cả đàn chó săn và dê vàng dũng mãnh. Một bức tranh khác là *Tổng quốc phu nhân* (vợ của Trương Nghị Triều) *xuất hành đồ*, Tổng thị cưỡi ngựa trắng, nhiều kẻ hầu và ngựa xe vây quanh, tạo hình nhân vật cưỡi ngựa, giống như bức *Mục mã đồ* và *Dạ Chiếu Bạch đồ* của Hàn Can, còn có cả hình ảnh vũ nữ, nhạc công vừa hát vừa múa, sinh động nhất là hình ảnh một đội tạp kỹ ở phía trước, người đánh trống thổi kèn, người leo cột biểu diễn, cảnh tượng gần gũi mà thú vị. Trong một hang đá Phật giáo, người họa công đã cố gắng khắc họa cảnh tượng xa xỉ, phô trương của tầng lớp quý tộc thế tục, phản ánh được nét đặc sắc trong sinh hoạt của xã hội đời Đường và tín ngưỡng Phật giáo. Bích họa đời Đường ở hang Mạc Cao tiêu biểu cho sự hoàn thành quá trình Trung Thổ hóa nghệ thuật Phật giáo, cũng có thể nói rằng đã có sự thống nhất giữa giáo nghĩa Phật giáo mang tính dân tộc Trung Quốc và hình thức hội họa truyền thống Trung Quốc. Tạo hình nhân vật đã khắc phục được những đường nét thô kệch và mang tính khái niệm hóa thời Bắc Ngụy mà trở nên phong phú và đầy đủ hơn. Sự kết hợp kỳ diệu giữa đường nét và màu sắc vừa rõ ràng, sáng sủa vừa mang khí thế hào hùng, tạo vẻ trong sáng, hài hòa. Bích họa thời sơ Đường trong hang thứ 220 thuộc hang Mạc Cao được thành lập vào năm Trinh Quán thứ 16 (năm 643) được bảo tồn gần như nguyên vẹn, qua đó chúng ta có thể hiểu được thành tựu đỉnh cao trong phối màu tranh đời Đường.



---

# KHÊ SƠN THANH VIỄN

---





**Hội họa đời Tống**

Đời Tống là thời kỳ cực thịnh của hội họa Trung Quốc, đây cũng được coi là thời kỳ có hình thức tổ chức kiện toàn nhất của hội họa. Xét về phương diện giáo dục nghệ thuật, bất kể là khoa học kỹ thuật hay thi cử... đều có thể chế kiện toàn. Cùng với sự phát triển của kinh tế, hội họa thời lưỡng Tống đều đạt được những thành tựu đáng kể, trở thành hội họa tiêu biểu qua nhiều thời đại. Người có công đưa hội họa đạt tới đỉnh cao phải kể đến Triệu Cát đời Tống Huy Tông. Vào năm Sùng Ninh thứ ba (năm 1104) ông đã thiết lập ra hội họa và chính thức đưa vào khoa cử để chiêu mộ các họa công trong thiên hạ. Hội họa chia thành sáu đề tài như Phật giáo, nhân vật, sơn thủy, chim muông, hoa cỏ, cây cối, trích dẫn các câu thơ của cổ nhân làm đề thi. Người được nhận vào hội họa tùy theo năng lực vẽ tranh được phân thành sáu đẳng cấp và hưởng đãi ngộ khác nhau. Địa vị của người họa công được nâng cao rõ rệt, hơn nữa việc sáng tác của hội họa có thêm sự chỉ đạo và quan tâm của thư họa gia Tống Huy Tông nên các sáng tác của hội họa thời kỳ này rất phồn vinh, làm phong phú thêm kho tàng sưu tập của hoàng cung. Kho tàng sưu tập đó được biên tập thành *Tuyên hòa thư phổ* và *Tuyên hòa họa phổ* – hai tư liệu quan trọng khi nghiên cứu lịch sử hội họa cổ đại Trung Quốc.

**Hội họa hai miền Nam - Bắc**

Trương Ngạn Viễn trong tác phẩm *Lịch đại danh họa ký* – *Luận họa sơn thủy thụ thạch* viết: “Biến đổi trong tranh sơn thủy được mở đầu nhờ Ngô, nhưng thành công nhờ nhị Lý”. “Ngô” chỉ Ngô Đạo Tử, “nhị Lý” chỉ hai cha con tôn thất nhà Đường là Lý Tư Huấn (651 - 718) và Lý Chiêu Đạo (không rõ năm sinh, năm mất). Hiện không còn lưu giữ được bút tích thật của tranh sơn thủy Ngô Đạo Tử nhưng hậu thế còn bảo tồn được nhiều tác phẩm quan trọng của hai cha con họ Lý. Tác phẩm *Giang phàm lâu các đồ* của Lý Tư Huấn mô tả hoạt động của du khách bên bờ sông, sông nước đất trời mênh mông, những cánh buồm phấp phới, đình đài lầu các thấp thoáng dưới chân núi hoặc trong rừng cây. Cảnh lá trên cây được vẽ bởi nét bút sắc nhọn và cứng cáp, hang động, núi đá được vẽ bởi đường nét “suân”<sup>1</sup> thoát ẩn thoát hiện. Có thể thấy cách vẽ này mô phỏng phong cách của họa sĩ đời Tùy là Triển Tử Kiến nhưng cảnh vật, cây cỏ, núi non được miêu tả cụ thể hơn, mang ý vị tả sinh (vẽ vật thực), gam màu xanh lục và xanh lam là chủ đạo, những điểm chuyển ngoặt của nét mực được phối màu vàng nhạt, đạt hiệu quả chiếu sáng lẫn nhau mạnh mẽ, giữ gìn được đặc điểm trong sáng, tươi đẹp như *Du xuân đồ* của Triển Tử Kiến. Tác giả Lý Chiêu Đạo “tài năng hơn cha” với hai tác phẩm *Xuân sơn hành du đồ* và *Minh hoàng hạnh thực đồ* đều được vẽ và phối màu trên nền lụa, vẽ phác theo chiều trục đứng. Bức tranh miêu tả sự biến đổi của dáng mây bóng núi, rừng xanh núi thẳm, mây trắng giăng giăng, vách núi suối tuôn, cây cỏ tươi tốt, người ngựa dập dìu, muôn màu muôn vẻ. Tất cả được hiện ra vô cùng đẹp đẽ và diệu kỳ dưới ngòi bút của tác giả.

Về phương diện kỹ pháp, cách dùng nét mực vẽ hình dáng của vạn vật, thường được gọi là “câu lạc”. “Câu lạc” trong tranh Tranh Quốc đa phần đều là sự hợp nhất của hai nét bút theo chiều trái phải hoặc trên dưới, sự pha trộn của những màu trong suốt, sau đó dùng các khoáng vật tạo màu tươi sáng và không xuyên thấu phủ đều lên, nên gọi là “phép song câu tạo màu”. Đây là một cách vẽ tương đối thuần phác cổ xưa. Đời Đường, Tống trở về trước, từ Cố Khải Chi đến các họa công thời nhà Đường thịnh vượng, dù tranh đề tài sơn thủy, nhân

1 Suân: một lối vẽ của Trung Quốc, đặt nghiêng ngọn bút lông, quét mực khô nhạt để thể hiện vân đá và các phía của núi đá.



vật hay hoa cỏ, chim muông đều dùng cách vẽ này. Thư pháp thời cổ có đặc điểm hai bên nét chữ thường dùng đường mực nhỏ và mảnh để vẽ đường viền, nên gọi là “song câu”.

Giai đoạn nhà Đường, Tống suy yếu, các họa công tập trung vẽ tranh đề tài sơn thủy, họ đặt thẳng hoặc đặt nghiêng ngọn bút lông, quét mực khô để thể hiện vân đá, vân gỗ và hai mặt nam, bắc của núi, sau khi phác ra đường nét chung, do vậy gọi là “suân bút” hoặc “suân pháp”. Họa công các thời đại dựa vào cảm quan về cấu tạo địa chất của đá, kết hợp với bút tích của nhiều người để tạo ra nhiều “suân pháp” khác nhau, quá trình này đã quyết định phong cách cá nhân của mỗi người. Ví dụ như Cự Nhiên đã sáng tạo “phệ ma suân”, Quan Đồng và Lý Thành đã tạo ra “trực sát suân”, Phạm Khoan đã sáng tạo ra “vũ điểm suân”... Tên gọi của phong cách kiểu như “phệ ma”, “vũ điểm...” đều bắt nguồn từ hình dung của người xem về đặc trưng tươi mới của suân pháp.

Giai đoạn quá độ giữa nhà Đường và Bắc Tống, trong sách sử gọi là “Ngũ đại” (907 - 960), tuy thời gian ngắn ngủi nhưng lại là thời kỳ tranh sơn thủy xác lập được vị trí của mình. Sơn thủy không chỉ là môi trường tu dưỡng tâm tính, mà còn là vật dẫn của “đạo” nên nó được đưa vào hội họa. Quan Đồng và Kinh Hạo đại diện cho trường phái tranh sơn thủy ở miền Bắc, đã sáng lập nên cách vẽ tranh sơn thủy khổ lớn, họ rất giỏi khắc họa toàn cảnh sơn thủy hùng vĩ. Bên cạnh đó, Đồng Nguyên, Cự Nhiên là đại diện cho trường phái tranh sơn thủy vùng Giang Nam, họ có sở trường thể hiện cảnh sắc Giang Nam dung dị, nên thơ, thể hiện những biến hóa của gió mưa, đêm ngày. Cách kết hợp sơn thủy biếc xanh hoặc vàng xanh không còn được ưa chuộng nữa, bút pháp và mực pháp đã trở thành sự theo đuổi tự do của mỗi họa sĩ văn nhân. Thủy mặc và tranh sơn thủy thủy mặc màu nhạt đã trưởng thành và mang hơi hướng triết lý hóa.

Họa sĩ Kinh Hạo (không rõ năm sinh, năm mất), tên chữ là Hạo Nhiên, quê Tầm Thủy (nay thuộc tỉnh Sơn Tây). Cuối đời Đường ông ẩn dật ở Hồng Cốc núi Thái Hành và có tên hiệu là Hồng Cốc Tử. Tranh của ông hội tụ mọi kinh nghiệm dùng bút và mực của người đời Đường. Bức *Khuông Lư đồ* miêu tả cảnh sắc đất Lư Sơn, khí thế hào hùng, kết cấu nghiêm cẩn, sử dụng đồng thời phép “cao viễn” và “bình viễn”, người đời Tống gọi ông là “nhà sơn thủy toàn cảnh”, từ đồng bằng đến



Bức *Minh hoàng hạnh thực đồ* của Lý Chiêu Đạo (55,9cm x 81cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung Đài Bắc.



Tranh cuộn *Khuông Lư đồ* của Kinh Hạo (185,8cm x 106,8cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung Đài Bắc.

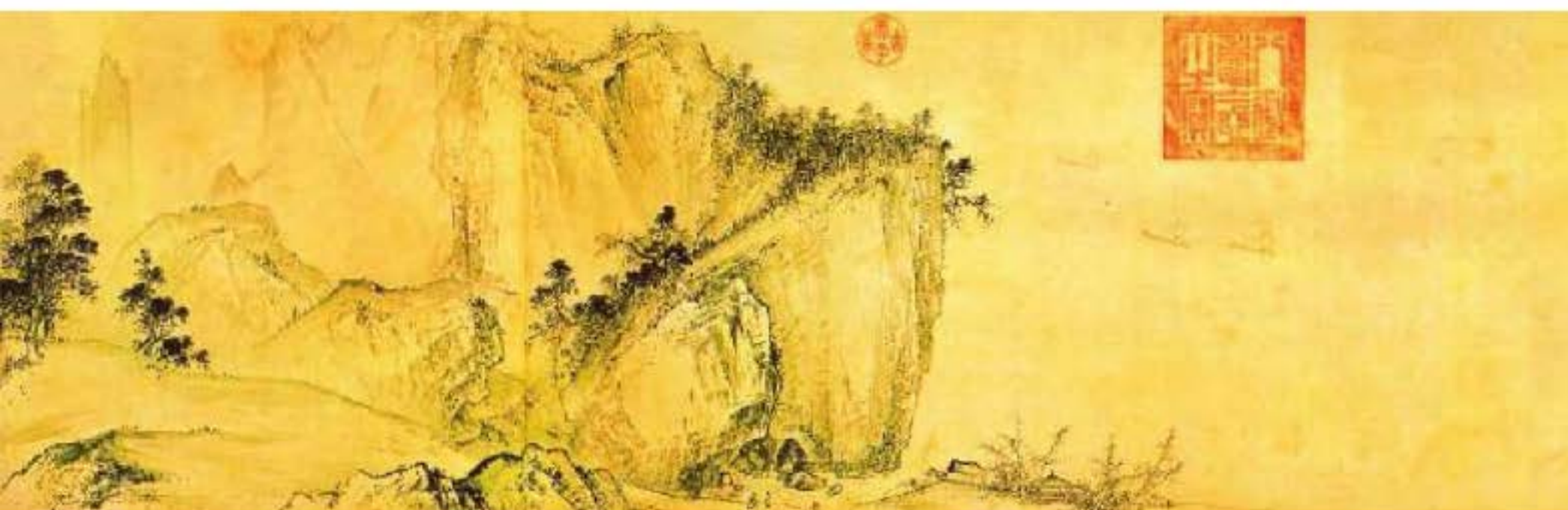






Tranh cuộn *Khê sơ thanh viễn đồ* của Hạ Khuê (46,5 cm x 889,1 cm)  
hiện vật của Viện Bảo tàng Cổ Cung Đài Bắc.









*Quan sơn hành lý đồ* (144,4 cm x 56,8 cm) của Quan Đổng, hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung Đài Bắc.



*Hạ cảnh sơn khẩu đái độ đồ* (50 cm x 320 cm) của Đổng Nguyên, hiện vật tại Viện Bảo tàng Liêu Ninh.



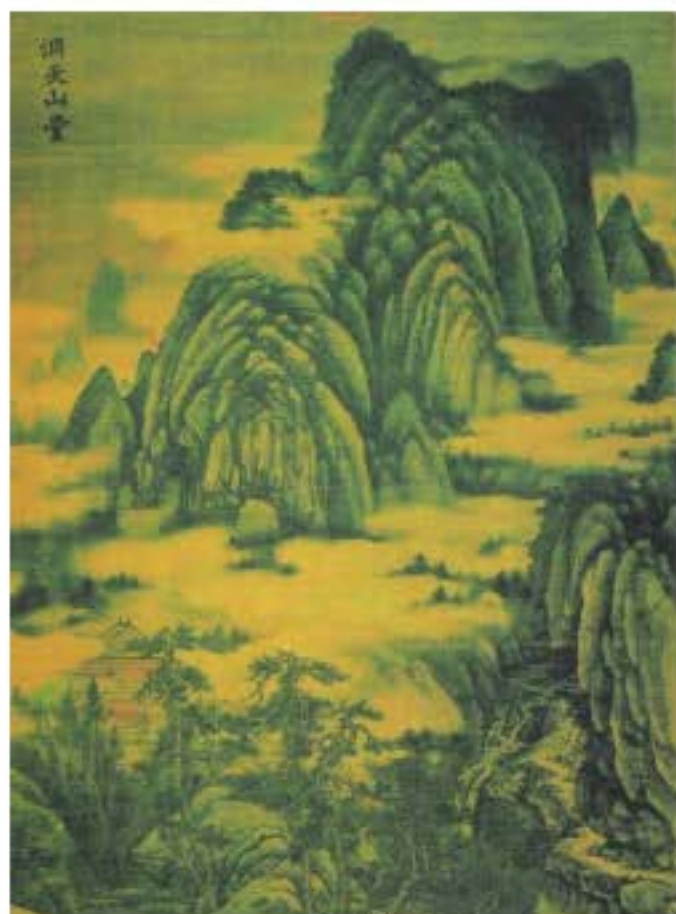
núi cao, “cảnh xa thay bằng thể, cảnh gần thay bằng chất”, núi có chủ có quân, có chia có hợp, có cong có thẳng, có ranh giới có trùng điệp, có thể coi đây là tác phẩm tiêu biểu cho tranh sơn thủy. Để thuận tiện cho việc khắc họa toàn cảnh, tác giả đã sử dụng phương pháp vẽ phác đồ trực đứng với bố cục chính theo chiều dọc. Từ dưới nhìn lên trên, tác phẩm chia thành nhiều tầng lớp chỉnh tề, lớp trên cao hơn lớp dưới. Phần dưới bức họa vẽ cảnh chân núi, cây cỏ, nhà cửa, sông ngòi, núi đá, thuyền bè đang chong sào, người dắt lừa ngựa. Ngược nhìn lên thấy núi cao, thác nước, đỉnh ốc, cầu, rừng cây, phảng phất đâu đây khí thiêng đối núi. Trong số sông núi trập trùng làm nền ấy, những đỉnh núi cao nhất vút thẳng lên như muốn chạm vào trời xanh. Bức họa đã tập trung thể hiện được đặc điểm bút pháp của Kinh Hạo, có đầy đủ phép “câu, suân, nhiễm”, vừa tạo đột phá về kết cấu tạo hình, cảm giác lập thể cũng như cảm giác đầy đủ về hình thái, vừa thể hiện được ý vị hàm súc đặc biệt của kĩ pháp thủy mặc.

Tác giả Kinh Hạo ý thức được thủy mặc có thể biểu hiện theo tầng lớp, khi miêu tả những đối tượng như mây khói, khí và sông nước, “câu lạc” nét mảnh chỉ có thể vẽ nên những gì mang tính tượng trưng, hình thức biểu hiện này có thể thấy rõ trong các tác phẩm của Cố Khải Chi và Triển Tử Kiển. Giờ đây, không cần dùng đường nét để thể hiện hình ảnh mây khói len lỏi lưng chừng núi mà chỉ cần dùng nhiều tầng lớp thể hiện bầu không khí và cự ly. Kinh Hạo từng bình luận về hội họa đời Đường như sau: “Ngô Đạo Tử vẽ sơn thủy, thấy bút mà không thấy mực, Hạng Dung lại thấy mực mà không thấy bút”. Và: “Ta áp dụng sở trường của hai vị ấy thành một thể thống nhất”, điều này đủ thấy hoài bão lớn lao của ông. Tách bạch giữa bút và mực, đồng thời nhấn mạnh giá trị của hai thứ ấy, cùng với sự tham gia của các văn nhân khác, “bút tinh mực diệu” đã ngày càng trở thành tiêu chuẩn chủ yếu trong đánh giá cũng như thưởng thức hội họa và có ý nghĩa thực tiễn ở vào thời đại đó. Ví như hình ảnh những thác nước xối thẳng từ trên xuống, trước đây do vẽ bằng các đường nét nên trông khô cứng thì nay đã được xử lý bằng những tầng lớp mềm mại diệu kỳ của thủy mặc.

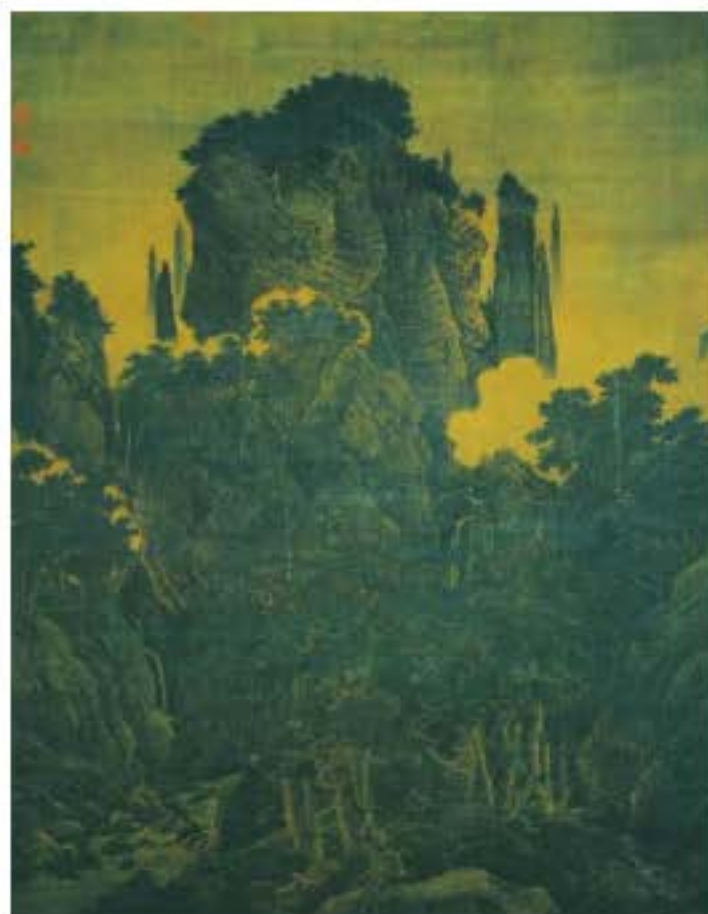
Quan Đồng (không rõ năm sinh, năm mất), người Tràn An, thời trẻ từng là học trò của Kinh Hạo, khi về già, tài năng đã vượt hơn tiền bối, được mệnh danh là “xuất lam”, từng được vinh danh cùng với Kinh Hạo là “Kinh Quan”. Ông thường vẽ cảnh từ núi Thái Linh đến núi Hoa Sơn, ưa thích vẽ tranh đề tài núi non vào thu, cây cỏ vào đông hay cảnh thôn xóm... Ông có phong cách hội họa đơn giản, cảnh vật tuy ít mà tràn trề khí phách hùng vĩ. Tác phẩm truyền thể của ông có *Quan sơn hành lữ đồ* và *Sơn Khê đãi độ đồ*, hiện hai tác phẩm này được lưu giữ tại Viện Bảo tàng Cố Cung Đài Bắc. Tác phẩm *Quan sơn hành lữ đồ* vẽ cảnh rừng xanh núi thẳm thấp thoáng ẩn hiện những mái đình chùa, chung quanh có cầu nhỏ và lều tranh, du khách, thương gia







Tác phẩm *Thu sơn vấn đạo đồ* của Cự Nhiên (165,2cm x 77,2cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Đài Bắc.



Tác phẩm *Vạn tùng phong đồ* của danh họa Lý Đường (188,7cm x 139,8cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Đài Bắc.

qua lại dập dềnh, sinh khí dạt dào. Trong tranh vẽ cây có cành không có thân, bút pháp đơn giản, mạnh mẽ. Tác phẩm *Sơn khê đãi độ đồ* miêu tả cảnh núi cao sừng sững, phản ánh đặc trưng cơ bản của phái họa gia miền Bắc.

Đại diện cho phái họa gia miền Nam là Đồng Nguyên, không rõ năm sinh, mất năm 962, tự là Thục Đạt, quê ở Chung Lăng (nay là Giang Tây, Tiến Hiên, Tây Bắc). Ông phần nhiều vẽ tranh cảnh sắc Giang Nam, cây cối tốt tươi, thanh tú đẹp đẽ, nét bút mảnh mai, dài, mượt mà, thuật ngữ tranh sơn thủy gọi là “phệ ma suân”, cũng có lúc điểm mực để diễn tả hình ảnh cây cối tốt tươi. Bản gốc tác phẩm *Long túc giao dân đồ* của tác giả Đồng Nguyên hiện được trưng bày tại Viện Bảo tàng Cổ Cung Đài Bắc, tranh vẽ cảnh đồi núi trập trùng, cây cỏ rậm rạp, thấp thoáng vài cây đại thụ, trên đỉnh núi có người treo đèn lên cây, quang cảnh giống như có lễ hội vậy. Nhân vật trong tranh gần như được vẽ tỉ mỉ và nặng về màu sắc, sơn thủy một màu xanh biếc. Các tác phẩm như *Tiêu tương đồ* – trưng bày tại Viện Bảo tàng Thượng Hải và *Hạ cảnh sơn khẩu đãi độ đồ* trưng bày tại Viện Bảo tàng Liêu Ninh cùng với *Tiêu tương đồ* trưng bày tại Viện Bảo tàng Cổ Cung Bắc Kinh đều là thủy mặc màu nhạt, hình thể giống nhau, miêu tả cảnh núi non vùng Giang Nam, cảnh sắc bình viễn trên nền mưa gió sáng tối đan xen.

Một thư pháp gia kiêm giám định gia đời Bắc Tống Mễ Phát đã rất xúc động trước tác phẩm *Bình đạm thiên chân* và *Khí vận* của Đồng Nguyên.



Trên thực tế, tranh vẽ kiểu Đồng Nguyên chỉ là những cảnh thực mà ông nhìn thấy trong đời thực. Đất Giang Nam không có những ngọn núi cao dựng đứng như ở miền Bắc. Trong tác phẩm *Tiêu tương đồ*, Đồng Nguyên đã không dùng tới màu sắc, trong tranh không có núi đá kỳ dị, mà chỉ vẽ mặt sông mênh mông, bầu trời rộng lớn, cảnh sắc thanh viễn, trên sông có những con thuyền nhẹ có người đang chèo và những ngư phủ đang kết lưới đánh cá, trên bờ có đám người đang cúng tế. Thảm Quát đời Tống nhận xét tranh của Đồng Nguyên: “Nét vẽ tỉ mỉ từ ngọn cỏ, nhìn gần không giống cảnh vật, nhìn xa mới thấy cảnh vật tươi sáng”. Bút pháp sử dụng trong tác phẩm *Bình đạm thiên chân* của Đồng Nguyên và *Viễn thị* của Thích Hợp đều thể hiện rõ ý nguyện tả thực, có thể nói “Đồng Nguyên bình dị và tự nhiên, núi non ẩn hiện, mây khói hư ảo, thật là tinh xảo và tự nhiên. Những dải núi xanh thẳm, những thân cây vươn lên mạnh mẽ, sức sống dâng tràn, suối khe, cầu kiều, cá lượn, những đảo cồn thấp thoáng cả một vùng trời đất Giang Nam. Thời kỳ Hán - Đường, phong cách hội họa mang nét hùng vĩ của miền Bắc đã trở thành chính thống, những cảnh sơn thủy gần gũi với con người bùng hiện lên trên giấy, vô cùng rực rỡ và thấm đượm ý vị”.

Tác giả Cự Nhiên (không rõ năm sinh, năm mất), quê ở Giang Ninh (nay là Nam Kinh), vốn là tăng nhân ở chùa Khai Nguyên, Giang Ninh. Ông hoạt động hội họa suốt thời kì Bắc Tống. Ông là học trò của Đồng Nguyên. Nét bút của ông thanh nhã, mượt mà, ông có sở trường về “phệ ma sơn” và thường vẽ cảnh đối núi giảng giảng mây khói, dùng mực khô mà vẽ nên rêu, cảnh tượng hùng vĩ, tráng lệ và kì diệu hơn cả tranh của Đồng Nguyên, tạo bước đột phá cả về sự giản đơn khái quát khi vẽ đối núi và sự chi tiết khi vẽ từng bách, đá, cầu, liễu tranh, rào trúc... trong rừng và dưới chân núi. Các tác phẩm gốc truyền thế của ông còn lưu lại được khá nhiều, có *Thu sơn vấn đạo đồ* (hiện vật của Viện Bảo tàng Cố Cung Đài Bắc), *Vạn hách tùng phong đồ* (hiện vật của Viện Bảo tàng Thượng Hải), *Tăng nham tùng thụ đồ* (hiện vật của Viện Bảo tàng Cố Cung Đài Bắc), *Tiêu dục trạm lan đình đồ* (hiện vật của Viện Bảo tàng Cố Cung Đài Bắc) và *Khê sơn lan nham đồ* (hiện vật của Viện Bảo tàng Nghệ thuật Cleveland, Mỹ) cùng nhiều tác phẩm khác. Cự Nhiên đã phát triển thêm phong cách “nét mực nhạt vẽ nên bóng núi thấp thoáng” của Đồng Nguyên, đặc biệt đã phát huy được sức biểu hiện của thủy mặc, sử dụng mực và nước tương đối nhiều.

Thời Đường - Tống, thiên tông thịnh hành, phái họa sĩ sơn thủy miền Nam tôn sùng phong cách “bình dị tự nhiên”. Tranh của Đồng Nguyên, Cự Nhiên mặc dù có cảnh những ngọn núi sừng sững nhưng thế núi không vững chãi, không hùng vĩ. Mễ Phất ngợi ca tranh của những tác giả trên là “khí núi tĩnh, nhuần, bố cảnh nên thơ”, “Tranh của Cự Nhiên tươi sáng, xanh tốt, đem lại cảm giác sáng khoái tốt cùng”. Những nơi đối núi quanh co, rừng rậm







tươi tốt thấp thoáng bóng liễu tranh, đơn sơ hướng ra con đường nhỏ ngoằn ngoèo chìm trong chốn thâm cốc; dốc núi quanh co, rừng cây che phủ, đá dăm cuộn lăn, cành lá hương bồ vươn mình đón gió, cảnh vật kỳ diệu khiến người xem có cảm xúc sâu lắng, suy nghĩ xa vời. Là một tăng nhân, sự lãnh đạm với cuộc sống trần tục ở Cự Nhiên lớn hơn Đồng Nguyên rất nhiều, nên dưới bút pháp nhuần nhuyễn của ông, con người trong tranh hiện ra đáng vẻ cô độc, thưa thớt, cảnh vật lạnh lẽo, trơ trọi. Chính khung cảnh trống vắng, cô đơn ấy dễ khiến lòng người càng cảm thấy xa rời thế tục, thể hiện sự quan tâm ngày càng lớn của giới họa sĩ đối với vũ trụ mịt mù của thế giới vật chất siêu nhiên cũng như mối liên quan trực tiếp giữa sự tôn sùng khác thường của giới văn nhân sĩ đại phu đời sau về tự nhiên trong tranh của Cự Nhiên và khuynh hướng thiền học<sup>1</sup>.

Họa sử đã gọi thời kỳ từ Ngũ Đại đến những năm đầu Bắc Tống là “Kinh Quan Đồng Cự”, thực chất đây là sự tổng kết về trường phái sơn thủy hai miền Bắc Nam mà đại diện là Kinh Hạo, Quan Đồng, Đồng Nguyên và Cự Nhiên. Điều này giúp ích rất nhiều cho việc nghiên cứu phong cách tranh sơn thủy. Dòng tranh sơn thủy phía Bắc thời kỳ Bắc Tống có nhiều thế hệ tiếp nối và trở nên nổi tiếng. Tranh sơn thủy phía Nam do được giới văn nhân sĩ đại phu tôn sùng nên được coi trọng vào thời kỳ nhà Nguyên. Đến thời kỳ Minh - Thanh, phàm là tranh sơn thủy đều được coi là của Đồng, Cự. Trong khi đó, dòng tranh “sơn thủy toàn cảnh” hùng vĩ lại dần bị lãng quên.

### Thời đại Tống Huy Tông

Hội họa đời Tống tiếp tục phát triển trên cơ sở đời Tùy - Đường và Ngũ Đại, hội họa cung đình, hội họa sĩ đại phu và hội họa dân gian tự hình thành phong cách riêng nhưng giữa chúng vẫn có ảnh hưởng, hấp thu, thẩm thấu lẫn nhau, cùng tạo nên diện mạo hội họa đời Tống.

Bắc Tống thống nhất đã quét sạch mọi chia cắt, chao đảo do cát cứ phong kiến tạo ra. Trong một khoảng thời gian, xã hội ổn định, thương nghiệp và thủ công nghiệp phát triển thần tốc, thúc đẩy văn minh thành thị phát triển. Hoàng đế thứ 8 triều Bắc Tống là Huy Tông Triệu Cát được ghi vào sử sách chính bởi sự bất tài trong chính trị và sự mê đắm quá độ với nghệ thuật. Bắc Tống năm 1127 bị diệt vong bởi nước Đại Kim do tộc người du mục phương Bắc lập nên. Tống Huy Tông cùng con trai Khâm Tông Triệu Hảng trở thành tù binh, bị giam cầm ở nước Địch, vài năm sau thì chết. Sau khi Bắc Tống diệt vong, hoàng tộc dời về phía Nam, định đô ở Lâm An, sử gọi là

1 Lỗ Bành Khê *Sơn thanh viễn – lịch sử và xu hướng chuyển biến tranh sơn thủy thời kì lưỡng Tống*, Nhà xuất bản Đại học Nhân dân Trung Quốc 2004, trang 68.



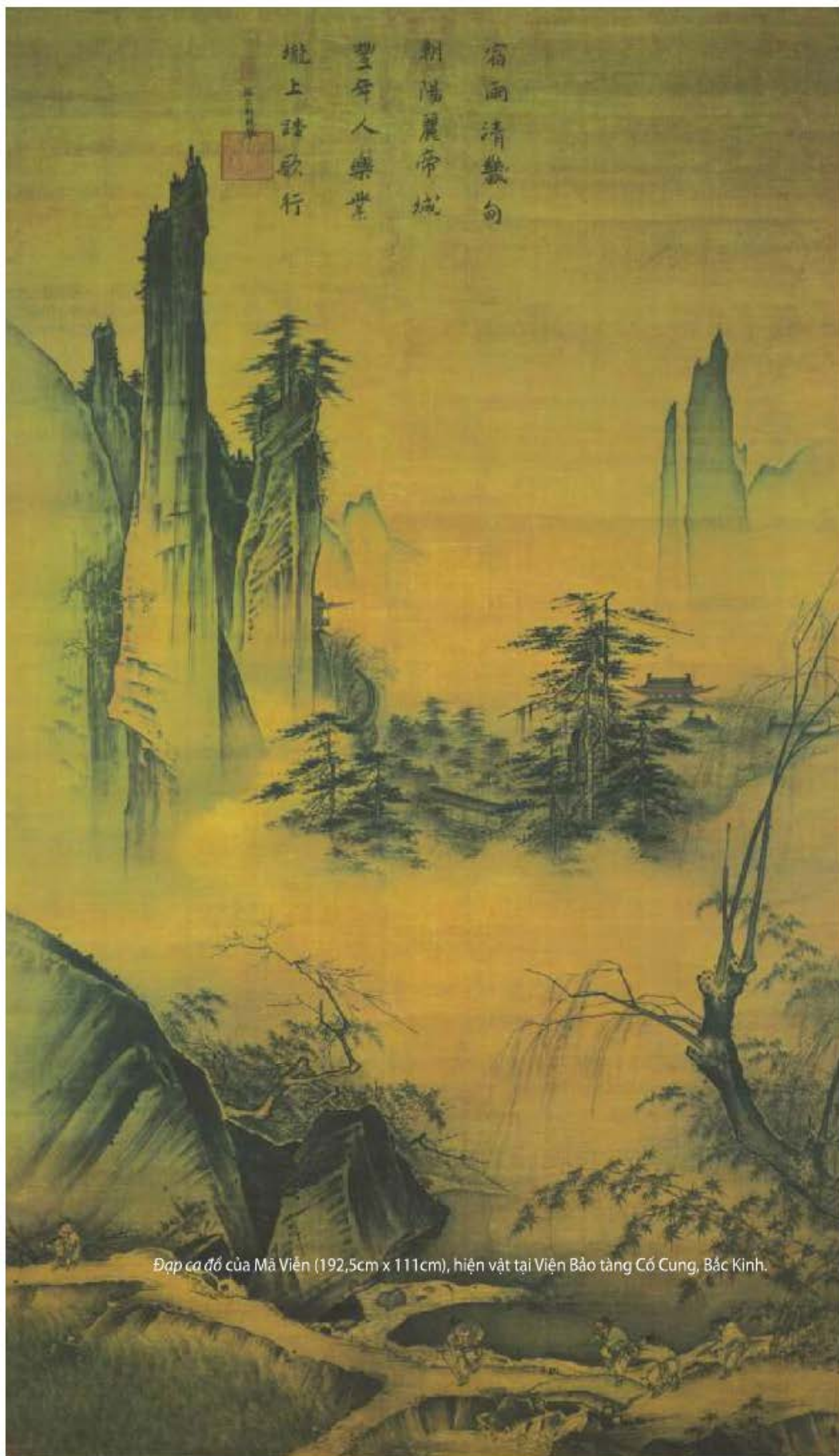


Tác phẩm *Mai hoa tú nhạn đồ* của Triệu Cát (24,5cm x 24,8cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.

Nam Tống (1127 - 1279). Do miền Nam có sản vật phong phú nên người dân di cư từ miền Bắc tới cùng với người dân bản địa miền Nam khai phá vùng Giang Nam, giúp cho kinh tế, văn hóa tiếp tục phát triển. Khi đó, kinh thành Bắc Tống là Biện Lương (nay là thành phố Khai Phong, tỉnh Hà Nam), thành đô Nam Tống là Lâm An (nay là thành phố Hàng Châu, tỉnh Chiết Giang). Thành thị phồn vinh, tập trung nhiều thành phần như quý tộc, thương nhân, thợ thủ công và thị dân, đời sống văn hóa thành thị phát triển mạnh mẽ chưa từng có. Hội họa đi vào thủ công thương nghiệp, các họa sĩ biến tác phẩm của mình thành thương phẩm đem bán ở chợ. Chùa Đại Tướng Quốc ở kinh đô Biện Lương mỗi tháng mở năm phiên hội, buôn bán sầm uất, hàng hóa tràn trề, trong đó có những gian hàng chuyên bán các loại thư tịch và tranh vẽ. Chợ đêm của Lâm An thời Nam Tống cũng bán các loại quạt có vẽ tranh hoặc quạt trúc mai. Các tiệm rượu ở Biện Kinh, Lâm An và nhiều nơi khác đều treo các tranh chữ để trang trí và thu hút khách hàng. Người dân thành thị







Đạp ca đồ của Mã Viễn (192,5cm x 111cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Bắc Kinh.



nếu có việc vui tổ chức yến tiệc đều có thể thuê bình phong, trướng, thư họa... Đáp ứng nhu cầu lễ tiết, cuối năm thường bày bán các tranh vẽ thời tiết như tranh môn thần, tranh thần Chung Quỳ (thần trừ tà ma)..., toàn kinh thành không khí tấp nập, nhộn nhịp vô cùng.

Công nghiệp phát triển đã thúc đẩy ngành nghề ván khắc và in ấn phát triển và trở nên phổ biến, ngày càng xuất hiện nhiều trung tâm ván khắc ở Biện Kinh, Lâm An, Bình Dương, Thành Đô, Kiện Dương... nhiều thư tịch và kinh Phật đều kèm theo hình minh họa được vẽ trên tranh khắc bản. Hiện còn lưu giữ được những tác phẩm được khắc tinh xảo vào thời Tống - Kim như: tượng Di Lặc, kinh chú Đà La Ni, *Phật quốc thiên sư văn thù chỉ nam đồ tán*, *Triệu thành tàng*...

Hội họa đời Tống là đỉnh cao của phát triển nghệ thuật hội họa Trung Quốc. Những nội dung của cuộc sống hiện thực được phản ánh rộng rãi trong hội họa rất nổi bật trong lịch sử hội họa cổ đại. Vận dụng hình thức nghệ thuật đa sắc màu, sáng tạo ra nhiều thủ pháp nghệ thuật có mối liên hệ chặt chẽ với xã hội. Phong cách, kiểu dáng và lý luận trong hội họa các đời Nguyên, Minh, Thanh đa phần có thể tìm thấy trong hội họa đời Tống, thể hiện sự trưởng thành và sự phồn vinh cao độ của hội họa Trung Quốc. Về phương diện kĩ xảo, nghệ thuật hội họa đời Tống có rất nhiều sáng tạo quan trọng, tập trung khai thác trạng thái tinh thần của nhân vật và những tình tiết cảm động, chú trọng tạo dựng hình tượng nghệ thuật với tính cách rõ rệt. Tranh đề tài hoa cỏ chim muông và tranh sơn thủy theo đuổi những tình tiết ý cảnh tươi đẹp, cảm động, chú ý lối thể hiện nghệ thuật chân thực mà kỳ diệu, đồng thời nỗ lực tiến hành chất lọc hình tượng, có độ tả thực cao. Hội họa của giới sĩ đại phu văn nhân cũng góp phần thúc đẩy sự phồn vinh của nghệ thuật hội họa. Họ đã cố gắng hiến cho sự tìm tòi trong biểu đạt khách quan và hiệu quả của bút mực. Trên cơ sở phồn vinh của hội họa toàn xã hội, hội họa cung đình đã phát triển cao độ với những thành quả nghệ thuật không dễ bỏ qua.

Trên cơ sở Ngũ Đại, Nam Đường, Tây Thục đã xây dựng nên nhiều họa viện, triều Tống tiếp tục thành lập họa viện Hàn lâm đồ để bồi dưỡng tài năng hội họa cần dùng cho cung đình. Triều đại Tống Huy Tông đã một lần thành lập họa viện. Các hoàng đế đời Tống có nhiều hứng thú hội họa khác nhau, đặc biệt là Huy Tông Triệu Cát, ông say mê hội họa đến nỗi bỏ



Tác phẩm *Thính cầm đồ* của Triệu Cát (147,2cm x 52,3cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.







Tác phẩm *Thái vi đồ* của Lý Đường (27,2 x 90,5cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Bắc Kinh.

bê chính sự. Triệu Cát trị vì vào những năm cuối của thời Bắc Tống với những mối đe dọa thù trong giặc ngoài, nhưng ông không phải một chí sĩ định quốc an bang mà là một bậc thầy hội họa phương Tây. Ông tập trung mở mang họa viện cung đình, đồng thời còn sưu tầm các bức tranh nổi tiếng để làm phong phú thêm bộ sưu tập nội phủ. Thời kỳ thống trị của Triệu Cát Huy Tông thời Bắc Tống và Triệu Cấu Cao Tông thời Nam Tống (tại vị năm 1127 - 1162) là thời kỳ hoàn tất chế độ họa viện cung đình Bắc Tống. Trình độ nghệ thuật của các họa sĩ dân gian được nâng cao, nhiều họa sĩ ưu tú được tuyển vào họa viện. Thời kỳ này, họa viện tập trung đông đảo các cao thủ hội họa. Giới họa sĩ cung đình duy trì mối liên hệ nhất định với xã hội và nồng nhiệt đón nhận những trào lưu chốn hoàng cung, đồng thời nỗ lực bảo vệ và duy trì khí chất tinh tế, hào hoa, phú quý của nghệ thuật cung đình từ triều Đường trở lại, một số tác phẩm còn toát lên vẻ ủy mị, thướt tha, tao nhã.

Sưu tập thư họa nội phủ thời kỳ Tống Huy Tông vô cùng phong phú, thời kì này xuất hiện ngày càng nhiều các nhà sưu tập thuộc tầng lớp sĩ đại phu công khanh. Cuốn *Tuyên hòa họa phổ* đã ghi chép lại sự thịnh vượng của bộ sưu tập cung đình. Những biến cố thời kỳ Tĩnh Khang, Biện Kinh bị giặc giả cướp bóc, một bộ phận họa sĩ bị bắt cóc về phương Bắc, sưu tập của cung đình thất lạc tới phương Bắc, đã ảnh hưởng tới hội họa thuộc phạm vi thống trị của triều đại đương thời. Mặt khác, một số lượng lớn họa sĩ lưu vong tới Giang Nam, giữ các trọng trách tại họa viện của vua Cao Tông thời Nam Tống, cũng góp phần thúc đẩy văn hóa vùng đất này phát triển. Các danh họa và tác phẩm nổi tiếng ở họa viện thời Nam Bắc Tống gồm có Quách Hy với tác phẩm *Tảo xuân đồ*, Quan sơn xuân tuyết đồ, Trương Trạch Đoan với tác phẩm *Thanh minh thượng hà đồ*, Vương Hy Mạnh với tác phẩm *Thiên lý giang sơn đồ*, Lý Đường với tác phẩm *Thái vi đồ*, Vạn hách tùng phong đồ, Mã Viễn với tác phẩm *Đạp ca đồ*, Thủy đồ...



Tranh văn nhân xuất hiện trong thời Đường đã trở thành trào lưu nghệ thuật lớn mạnh từ nửa sau thời hậu kỳ Bắc Tống. Việc sưu tầm và bình phẩm hội họa đã phát triển mạnh mẽ thành phong trào trong tầng lớp văn nhân sĩ đại phu. Ngày càng nhiều văn nhân tham gia vào hoạt động hội họa, giống như dùng thơ ca để gửi gắm tâm sự. Về mặt lựa chọn đề tài và phong cách, giới họa sĩ văn nhân đều có chủ trương riêng. Họ đề chữ vịnh thơ trên các bức tranh, mở ra chân trời mới cho lĩnh vực lời tựa của thư họa. Tác phẩm nổi bật trong giới văn nhân sĩ đại phu thời kỳ lưỡng Tống gồm có *Mặc mai* của tác giả Trọng Nhân và Dương Vô Cữu, *Trúc* của tác giả Văn Đồng, *Cổ mộc* và *Quái thạch* của Tô Thức, *Vân sơn* của hai cha con Mễ Phất và Mễ Hữu Nhân, *Thủy tiên* của Triệu Mạnh Kiên (1199 - khoảng 1267, họa sĩ thời Nam Tống, ông chuyên vẽ thủy tiên, mặc lan...). Những cống hiến cho tranh văn nhân của tầng lớp văn nhân sĩ đại phu Bắc Tống được thể hiện trong việc xây dựng lý luận. Âu Dương Tu đề xuất đưa "tiêu điều thanh bạch" trở thành một loại mỹ học, Tô Thức đề xuất "luận họa dĩ hình tự, kiến dự nhi đồng cư", phủ định quan niệm về chức năng chính của hội họa là mô phỏng tự nhiên. Trong đời sống truyền thống của Trung Quốc sớm hình thành nên mạng lưới các văn nhân sĩ đại phu, tranh văn nhân và tư tưởng của những người như Tô Thức được truyền bá nhanh chóng, có ảnh hưởng rất lớn, thậm chí lan rộng tới địa khu Liêu, Kim do tộc người Man thống trị và mở đường cho sự phát triển của tranh văn nhân thời kỳ Nguyên - Minh.

### Thanh minh thượng hà đồ

Nội dung đề tài trong các tranh nhân vật thời Ngũ Đại và lưỡng Tống rộng lớn hơn so với thời Đường. Những thần thoại tôn giáo, những câu chuyện lịch sử, đời sống văn nhân... đã trở thành chủ đề của hội họa. Người họa sĩ thường chú trọng miêu tả thần sắc và tâm lý của nhân vật, nhờ vậy năng lực truyền thần và khắc họa được nâng cao. Về mặt kỹ pháp, phát triển theo hai hướng: một là dụng bút trong lối vẽ tỉ mỉ và phối màu ngày một tỉ mỉ và đa dạng hơn, màu sắc ngày càng tươi đẹp, sắc điệu phong phú hơn hẳn đời Đường; hai là thủy mặc, ngoài sự xuất hiện của tác phẩm *Bạch miêu* của hai tác giả Lý Công Lân, Trương Trạch Đoan đã đạt tới đỉnh cao, còn xuất hiện thêm họa pháp tả ý thủy mặc mà tiêu biểu là tác phẩm của Lương Giai.

Nhà Đường, Tống suy vong, hội họa cổ đại của Trung Quốc ngày càng thể hiện sắc thái đơn điệu, khuynh hướng dòng tranh bút mực đơn thuần, giản dị lên ngôi. Họa công thời Bắc Tống Lý Công Lân (1049 - 1106) từng là học trò của Cố Khải Chi và Ngô Đạo Tử. Tranh bạch miêu của ông với họa pháp "quét đi phần sấp, còn lại mực nhạt nhưng hào hoa" (chỉ dùng đường nét, không tô màu) được khen ngợi nhiều nhất. Nguyên bản của bạch miêu







Tranh cuộn *Thanh minh thượng hà đồ* của Trương Trách Đoan (24,8 cm x 527,8 cm),  
hiện vật của Viện Bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh









chỉ có tác dụng làm khởi thảo, giống hệt như cách gọi “phác thảo” trong hội họa phương Tây. Sau thời Ngô Đạo Tử, giới họa công ý thức được sự gắn kết giữa năng lực tạo hình và thư pháp điệu kỳ của họa công khiến cho các hình vẽ đơn sắc giống như thư pháp được trực tiếp trở thành đối tượng để thưởng thức và bình luận. Hiệu quả của “bạch miêu” là “không sắc sỡ mà tỏa sáng và có sức lay động lòng người”. Tác phẩm *Triều nguyên sơn trượng đồ* được vẽ theo lối bạch miêu. Hội họa Bắc Tống nhờ có sự cứu vãn và bảo vệ tích cực của đại sư hội họa hiện đại Trung Quốc Từ Bi Hồng nên được bảo tồn đã thể hiện sâu sắc sức hấp dẫn thần kỳ của loại hình hội họa này. Tác phẩm *Bạch họa* của Lý Công Lân được xếp ở vị trí hàng đầu trong lịch sử hội họa, các tác phẩm khác truyền lại hậu thế như *Ngũ mã đồ*, *Cửu ca đồ*, *Duy mô hồ đồ*, *Lâm vị yển mục phóng đồ*... đều được coi là những tác phẩm dạng sách giáo khoa về họa pháp miêu tả bằng đường nét truyền thống, dụng bút, dụng nét biến hóa tùy theo nhân vật miêu tả, vừa vô cùng tinh tế vừa tràn trề tiết tấu trầm bổng réo rắt, khỏe khoắn của thư pháp.

Cung Khai (khoảng 1222 - 1304) là họa sĩ theo lối bạch miêu thời Nam Tống, ông từng theo học Ngô Đạo Tử, nhưng bút pháp của ông ít trau chuốt hơn. Ông ưa thích vẽ tranh “quỷ đen” và đặc biệt trở nên nổi tiếng với dòng tranh thần Trung Quỳ. Tác phẩm *Trung sơn xuất du đồ* vẽ thần Trung Quỳ và gia quyến ngồi kiệu do quân lính là quỷ khiêng, quỷ khí âm u nhưng vô cùng thú vị. Tranh của ông mang ý vị đả kích sâu sắc, nhà bình luận đời Nguyên cho rằng không thể “dĩ thanh ngoạn mục chi” (ngoạn mục bởi cái thanh). Lương Giai (không rõ năm sinh, năm mất), đời Nam Tống từng ở trong họa viện, cũng là họa công giỏi vẽ theo lối bạch miêu. Văn hiến ghi lại rằng sau thời trung niên, ông đã chuyển từ lối vẽ tỉ mỉ bạch miêu sang lối vẽ dật bút thủy mặc, tức là lối miêu tả tự do, phóng khoáng gần giống thư pháp thể cuồng thảo, hay còn gọi là “đại tả ý”, trong cái thủy mặc biến hóa khôn lường hàm chứa cái huyền ảo giống như triết học. Những tác phẩm kiểu này gồm có *Lục tổ đồ*, *Bát mặc tiên nhân đồ* và *Thái bạch hành kim đồ*.

Tác phẩm *Thanh minh thượng hà đồ* của tác giả Trương Trạch Đoan được phối màu trên nền lụa nhưng tập trung phối màu nhạt, toàn bức tranh chủ yếu sử dụng lối câu lạc, thể hiện sự tinh tế, tỉ mỉ của hội họa đời Tống. Tác phẩm này cao 24,8cm, dài 528,7cm, mô tả cảnh tượng phồn vinh ở kinh đô Biện Lương thời Bắc Tống (nay là thành phố Khai Phong tỉnh Hà Nam), là một kiệt tác hiếm có trong thế kỷ XII. Trương Trạch Đoan là một họa công cung đình, tác phẩm của ông đã vượt qua dòng tranh “phong tục” mang ý nghĩa bình thường. Chúng ta có thể bắt gặp cảnh náo nhiệt và thú vui của đời sống dân gian cùng những cảnh tượng miêu tả phong tục dân gian đậm chất hài hước trong các tác phẩm như *Hóa lang đồ*, *Hi anh đồ* của những họa công khác cùng thời kỳ như Tô Hán Cự, Lý Cao, nhưng với *Thanh minh thượng*





Một phần tác phẩm *Thanh Minh thượng hà đồ*

*hà đồ* bằng nhãn quang từ trên cao nhìn xuống đã tái hiện toàn cảnh các hoạt động của các tầng lớp ở kinh thành Biện Kinh đời Tống vào tiết Thanh minh, từ đó khiến cho bức tranh phong tục vẽ khung cảnh rộng lớn đạt được sự đánh giá cao độ của lịch sử. Trong tranh có hình ảnh văn sĩ, nhà nông, thương nhân, đại phu, kẻ hầu, tăng ni, quan lại nhỏ, người chèo thuyền, người buộc thuyền, bò, ngựa, lạc đà, phố lớn ngõ nhỏ, vô vàn cửa hàng bày bán nhiều loại hàng hóa, sông ngòi hồ ao, thuyền bè qua lại, còn có nhà cửa và phủ quan, lầu tranh nhà lá. Tác giả đã quan sát kĩ lưỡng cuộc sống con người và mọi vật, khả năng ghi nhớ và tưởng tượng nhạy bén, sâu sắc và kĩ xảo ưu việt khi xây dựng bố cục. Nét sinh động trong thần thái nhân vật, nét khỏe khoắn, giản dị trong bút pháp vẽ cây cối và gợn nước lăn tăn, sự tinh tế, hài hòa trong chuyển cảnh, tất cả đều cho thấy sự tu dưỡng toàn diện của tác giả trên nhiều phương diện như nhân vật, sơn thủy, lầu các... Nó đã tập hợp các kĩ thuật cao siêu của mọi dòng hội họa triều Bắc Tống vào trong một bức tranh. Tác giả tuy đang vẽ tranh nhưng vẫn giữ thái độ nghiêm túc của một nhà sử học. Ông đã tái hiện diện mạo cuộc sống và phong tục trong xã hội cũng như tình hình vận tải trên sông Biện Hà và cuộc sống khổ cực của người dân lao động thời đó. Trong khung cảnh tấp nập ấy, lộ rõ ánh mắt trầm tư của người họa công.

Tác giả bức tranh này ban đầu không nổi tiếng, sau nhờ có lời bạt của Trương Trứ đời Kim mới được biết đến. Ông là Trương Trạch Đoan, quê ở Đông Vũ (Sơn Đông), không rõ năm sinh, năm mất, từng du học ở kinh đô Biện Lương đời Tống, sau đó gia nhập Hàn lâm, nhờ sự đề bạt của Trương Trứ







mà ông được làm họa công cung đình. Ông giỏi vẽ “giới họa”, tức là tranh phong cảnh hoặc tranh nhân vật với chủ đề về kiến trúc như thành quách, phố thị, thuyền bè, xe kiệu. Từ khi “*Thanh minh thượng hà đồ*” ra đời, người ta ngày càng ý thức được giá trị của nó. *Thanh minh thượng hà đồ* đời Nam Tống đã có rất nhiều bản gốc và bản chép tay được bày bán trong các tiệm tranh ở Lâm An. Thực tế này đã chứng tỏ giá trị của *Thanh minh thượng hà đồ*. Tác phẩm không những vượt qua giới hạn của dòng tranh phong tục thường gặp mà còn không bị lệ thuộc vào phạm trù dòng tranh cung đình và dòng tranh nhân văn thông thường. Về phương diện mỹ cảm hội họa, tác phẩm làm tăng tri thức, gợi mở trí tính. Đây quả thực là vật báu của hội họa Trung Quốc.

### Sơn thủy toàn cảnh

Tranh sơn thủy đến đời nhà Tống dần dần có được địa vị quan trọng trong hội họa. Người họa công đắm mình vào rừng núi, quan sát sớm hôm và không ngừng cảm nhận, miêu tả chính xác những đặc trưng sông núi của các vùng miền với thời tiết và khí hậu khác nhau, để tạo ra các bức tranh có sức lay động lòng người. Từ cảnh sông núi rộng lớn được miêu tả tỉ mỉ đến những cảnh phụ với dụng bút giản đơn, khái quát thể hiện nhiều sáng tạo nổi bật ở các thời kỳ khác nhau.

Quách Hy, họa sĩ sơn thủy thời Bắc Tống trong tác phẩm *Lâm tuyển cao chí – sơn thủy huấn* đã viết: “Dục đoạt kì tạo hóa, tắc mạc thần dư hảo, mạc tinh dư cần, mạc đại dư bão du ứ khán” (muốn sáng tạo thì phải nắm được cái thần, cái tinh và sự phong phú). Cảnh sơn thủy không chỉ là những cảnh núi non tiên cảnh, lầu son gác tía, quý tộc dạo chơi ngắm cảnh trong vườn, sĩ đại phu ở ẩn, mà phần nhiều là cảnh sắc thiên nhiên sông núi, đồng ruộng hai miền Nam Bắc, xen kẽ là cảnh đời thường như tàu thuyền, xe kiệu, cối xay nước, chùa chiền, quán rượu, hay cảnh chèo thuyền, trồng trọt, bắt cá, hái củi, cười la... Người họa sĩ đã phân loại chủ đề, ví như “Bắc quốc” và “Giang Nam” khác nhau; cảnh “hiếu cương” (mây mù buổi sớm), “vân thúy” (chiều tà), “hạ sơn” (núi mùa hè), “hàn lâm” (rừng mùa đông), “u cốc” (núi sâu), “tà phong tế vũ” (mưa gió bão bùng), “thủy thiên nhất sắc” (nước trời một màu), “vạn hách tranh lưu” (khe suối đua chảy), “sơ lâm tịch chiếu” (rừng

#### Giai tác giám thưởng

(thường thức, đánh giá tác phẩm nổi tiếng)

Việc thường thức, đánh giá tranh vẽ Trung Quốc chủ yếu xét ở ba phương diện: một là phong cách, bố cục, bút mực, sắc thái; hai là trình độ thư pháp khi đề chữ, đề tên của họa công, phải xem xét tính thống nhất giữa vị trí, kiểu chữ, kích thước, nét chữ và phong cách hội họa; ba là xem xét sự phối hợp giữa phong cách dùng con dấu của họa công theo kích thước, trường phái, dấu chìm nổi và xem xét tính chính xác của văn tự, tính thống nhất với thư họa.





Tranh *Tiêu tương đồ* của Đông Nguyên (50cm x 141cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Bắc Kinh.

thưa nắng chiều hôm), “ngư thụ tiểu tuyết” (tuyết rơi làng chài), “thu sơn tiêu tự” (cảnh chùa trên núi), “liễu Khê mục quy” (liễu rủ ven suối), “hàn giang độc điếu” (một mình câu cá sông mùa đông), những ý tưởng kiểu công thức ấy thể hiện muôn vàn tình điệu. Ngay cả ý thơ của cổ nhân, bằng mô tả cảnh vật chân thực, kết hợp óc tưởng tượng phong phú để sáng tạo ra ý cảnh thi vị.

Đời Tống, “toàn cảnh sơn thủy” phương Bắc do họa công Kinh Hạo thời Ngũ Đại sáng lập vẫn nhận được sự tôn sùng phổ biến nhất. Bố cục kiểu trục đứng trong tranh của Kinh Hạo mang ý nghĩa tượng trưng, đối với những người theo khuynh hướng lui về ẩn dật, tranh vẽ kiểu này giống như những ngọn núi sừng sững kiên cường hay những tấm bình phong đã cách ly vùng trời tự do của họ khỏi trần thế đầy hỗn loạn và đau khổ. Ba họa công đời Bắc Tống là Lý Thành, Quách Hy và Phạm Khoan đã phát triển dòng tranh này đến đỉnh cao. Tranh sơn thủy Trung Quốc từ sau thời kỳ Lục triều, không chỉ chịu ảnh hưởng của học thuyết Nho gia mà còn chịu ảnh hưởng từ Đạo giáo và Phật giáo. Sự bổ trợ giữa tư tưởng lý tính Nho gia và tư tưởng vô vi xuất thế trong Đạo giáo là những đặc trưng quan trọng nhất. Việc tiến bước làm sĩ phu, lui về làm ẩn sĩ, đã trở thành chuẩn mực cuộc sống của tầng lớp văn nhân sĩ đại phu. Ví dụ Lý Thành, sử sách chép rằng ông không những “học giỏi, tài năng” mà “trẻ tuổi đã có chí lớn”. Người có chí lớn đương nhiên không phải là người kỳ vọng lập nên kỳ tích trong nghệ thuật mà thông thường chỉ người có chí hướng làm quan để theo đuổi chính trị, chính vì “thi cử nhiều lần không đỗ, không có thành tích” cho nên “thả ý tưởng thành tranh vẽ”, và “vẽ những rừng cây mùa đông mà phần nhiều là cây trên vách núi”<sup>1</sup>. Trong tác phẩm *Lâm tuyển cao chí*, Quách Hy cũng đề cập đến “quân tử” sở dĩ yêu thích sơn thủy chính bởi lẽ họ có thể mượn sơn thủy để “tránh bụi trần mà ẩn dật cùng sông núi”.

Lý Thành sinh năm 919, mất năm 967, gần như cùng thời với Kinh Hạo và Quan Đồng. Ông là hậu duệ hoàng tộc nhà Đường, sống ở Trường An,

1 Họa kế - tập thuyết của Trịnh Xuân thời Tống







Tác phẩm *Độc bi khoa thạch đồ* của Lý Thành (126,3cm x 104,9cm), hiện vật tại Viện Mỹ thuật Osaka Nhật Bản.

sau chuyển đến Doanh Khâu, Thanh Châu (Sơn Đông), nhân xưng là Lý Doanh Khâu. Lý Thành giỏi làm thơ, đánh đàn. Đầu tiên ông theo học tranh sơn thủy ở thầy Kinh Hạo và Quan Đồng, sau thường mô phỏng cảnh thật mà trở thành phong cách riêng. Ông thường vẽ tranh "hàn lâm bình viễn", họa pháp hàm súc, thể bút sắc nhọn, mực nhạt, nổi tiếng bởi "quý mực như vàng". Về phương diện quan sát, Lý Thành thể hiện nhãn quan khiến người ta kinh ngạc, cho dù ban đầu ông theo phong cách của Kinh Hạo, Quan Đồng, nhưng những tác phẩm thời kì đầu của ông không chịu nhiều ảnh hưởng của phương pháp biểu hiện kiểu công thức. Tác phẩm *Kiểu tùng bình viễn đồ*





Tác phẩm *Khoa thạch bình viễn đồ* của Quách Hy (120,8 x 167,7cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.

khắc họa phong cảnh chân thực, phù hợp với kinh nghiệm thị giác của người xem: cây tùng cận cảnh có chiều cao hơn cả đỉnh núi ở viễn cảnh, phương thức miêu tả phù hợp với phép thấu thị này rất ít gặp trong tranh sơn thủy Trung Quốc. Lý Thành đã trung thành với lối quan sát của bản thân đối với tự nhiên, do đó tác phẩm của ông phần lớn là bình viễn với ý cảnh thể hiện mang đậm cảm giác chiều sâu. Dụng bút giống như Kinh Hạo, chú trọng thể hiện “cốt cán” (cái hốn) của cây cối núi rừng, đem lại cho người xem cảm giác “khí tượng quạnh hiu, khói rừng bảng lảng”. Về phương diện mô tả cụ thể cây cối và núi đá, một lần nữa ông thể hiện tính trung thực với tự nhiên, xa rời lối miêu tả lại kiểu công thức hóa, khiến người xem ngưỡng mộ. Tác phẩm *Độc bi khoa thạch đồ* miêu tả cảnh đẹp tự nhiên cùng vẻ lạnh lẽo, đìu hiu, hoang vu, mông mênh vô bờ, đem lại cảm giác rất mực bi ai và thê lương; ở khu vực bằng phẳng có một tấm bia lớn sừng sững, rùa phục rổng chầu, cảnh tượng hùng vĩ, phía trước có một người đội nón, cưỡi la đang ngẩng đầu đọc chữ trên bia, bên cạnh là một đứa trẻ đứng cầm gậy như một người hầu, núi non cây cỏ vắn vít, nhuộm màu cho nhau.

Lý Thành, Quan Đồng và Phạm Khoan đã xây dựng nên ba trường phái chính cho tranh sơn thủy miền Bắc thời kỳ Ngũ đại – Bắc Tống. Họa tích của Lý Thành thời kỳ Bắc Tống còn lại rất ít, Mễ Phát thậm chí còn đưa ra “vô Lý luận”. *Tinh loan tiêu tự đồ* tương truyền là tác phẩm của Lý Thành, hiện được lưu giữ tại Bảo tàng Mỹ thuật Nelson – Atkins, Mỹ. Cho dù phần lớn tranh của







Tào xuân đồ của Quách Hi (120,8cm x 167,7cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Đài Bắc.



Lý Thành không được lưu giữ lại nhưng có rất nhiều người đi theo phong cách hội họa của ông. Ông có rất nhiều học trò là những họa công nổi tiếng về dòng tranh sơn thủy đời Bắc Tống như Vương Sấn, Hứa Đạo Ninh, Quách Hy...

Quách Hy, tự là Truân Phu, quê ở huyện Ôn, Hà Nam, ông là họa công ở họa viện hoàng cung từ thời trung niên đến lúc mất, truyền rằng ông luôn được hoàng đế Thần Tông đời Bắc Tống ân sủng. Tranh sơn thủy của ông mô phỏng phong cách của Lý Thành, núi non sử dụng lối vẽ suôn tạo hình như mây cuộn, cây cối tạo hình giống cành cua hướng lên, trông hùng vĩ, khỏe khoắn, tươi đẹp. Tranh của ông thời trẻ mang vẻ tinh xảo, về già mang phong cách hùng tráng. Ông có sở trường vẽ cây cối cao to, suối khe uốn lượn, dốc núi thẳng đứng, núi non tươi đẹp, mây khói hư ảo. Hậu thế gọi ông và Lý Thành là "Lý Quách". Tác phẩm truyền thế của ông có *Tảo xuân đồ*, *Quan sơn xuân tuyết*, *Khoa thạch bình viễn*, *U cốc*... Trong cuốn họa luận *Lâm tuyển cao chí*, Quách Hy cho rằng tranh sơn thủy phải đem lại được cảm giác "có thể đi, có thể nhìn, có thể vui chơi, có thể thấp thỏm" cho người xem. Ông còn đề xướng quan điểm người họa sĩ thông qua "vui chơi, nhìn ngắm thỏa thuê" để cảm thụ và mô phỏng tự nhiên, đồng thời quy kết cách nhìn nhận của họ vào trong phép "ba viễn", tức là cao viễn, thâm viễn và bình viễn.

Tác phẩm *Tảo xuân đồ*, hiện trưng bày tại Viện Bảo tàng Cố Cung Đài Bắc là một bức tranh phong cảnh hùng vĩ. Trong tranh thủy khí cuộn cuộn, sương mờ giăng giăng, cây lá đậm chồi nảy lộc, sông xuân nước chảy, không khí một buổi sáng sớm mùa xuân của vạn vật được miêu tả rất tươi vui. Bố cục về hoạt động của con người, vẽ thuyền bè, lầu gác đều phục vụ cho chủ đề bức tranh. Kết cấu kỳ diệu, ý cảnh trong sáng, thế núi kỳ lạ, sơn quang ẩn hiện. Là học trò của Lý Thành, Quách Hy hy vọng những hình vẽ trong tranh thể hiện được vẻ hùng vĩ của sơn thủy phương Bắc và bố cục nghiêm cẩn của hội họa hoàng cung, cho dù vẫn giữ được nét hoang đại của cảnh vật chân thực và cảm giác về chiều sâu, kết hợp phép "cao viễn", "thâm viễn", "bình viễn", núi non từ gần đến xa hiện ra mồn một, những lớp sương mờ giăng giăng thân núi tự do mà chứa chất bao điều. "Cho nên trong mỗi chúng ta rất dễ vang lên tiếng "viễn", một không gian thực khiến lòng người cảm thấy dễ chịu. Tuy vậy, nhìn từ phương diện những hình ảnh như vậy, cho dù trên núi có đường, trên sông có thuyền, trên đường có người qua lại, nhưng những cảnh "khả vọng, khả hành, khả du, khả cư" như đã nói cũng chỉ là một kiểu giả định, một phương hướng không cần thực hiện"<sup>1</sup>. Trên thực tế, giữa kết cấu kiểu công thức hóa trong tranh lập trực và cảm thụ cụ thể được người họa công biểu đạt bằng hình vẽ đã phát sinh quan hệ xung đột, triệt tiêu lẫn nhau. Các họa công sơn thủy thời Bắc Tống trong việc chế ngự thành công những hình vẽ đạt đến trình độ

1 Lỗ Bành *Khê sơn thanh viễn*, Nhà xuất bản Đại học Nhân dân Trung Quốc 2004, trang 99.







thành thực, ở vào thời đại của họ đã có được sự thâm nhập sâu sắc nhất từ trước đến nay trong quá trình quan sát và thể nghiệm tự nhiên. *Tảo xuân đồ* của Quách Hy có thể coi là bản mẫu thể hiện được mâu thuẫn kiểu này.

Những hình vẽ tương đối chân thực được vẽ ra bởi nét bút của vị đại sư này còn hàm chứa một ý cảnh khác. Tác phẩm *Khoa thạch bình viễn đồ* được hoàn thành vào năm 1078, họa công đã áp dụng phép bình viễn đơn thuần, quan hệ tỉ lệ giữa rừng tùng và núi đá trong cận cảnh cùng những đỉnh núi trong viễn cảnh khiến chúng ta liên tưởng đến tác phẩm của Lý Thành, phương pháp xử lý như vậy dĩ nhiên đã thêm những nhát cắt mạnh bạo vào bức tranh phong cảnh tự nhiên, ngược lại còn khiến nhân tố cảm tính vẫn giữ được không gian đầy đủ, không chỉ về mặt bố cục, còn phát huy được lối đậm nhạt của thủy mặc. Cận cảnh dùng câu lạc cứng cáp, khỏe khoắn và "suân mây cuộn", núi phía xa phù hợp với phép thấu thị dùng mực nhạt và "huyền nhiễm" "phép không cốt", phong cảnh tự nhiên, chân thực đem lại cảm giác phiêu diêu, tang thương. Cảm giác này vẫn được bảo lưu tối đa trong quá trình tái hiện đã triệt tiêu những vết tích. Những hình vẽ "một góc" kiểu này đã mở ra phong cách hội họa đời Nam Tống.

Phạm Khoan, quê ở Hoa Nguyên tỉnh Thiểm Tây, không rõ năm sinh, năm mất, tên là Trung Chính, tự là Trọng Lập. Vì tính tình phóng khoáng nên được gọi tên là Phạm Khoan. Ông sống vào thời kỳ đầu Bắc Tống, được xếp vào một trong ba họa gia lớn của dòng tranh sơn thủy đời Bắc Tống. Thời kỳ đầu, ông theo học Lý Thành, tiếp đó là Kinh Hạo, sau này vì cảm thấy "không sánh kịp các thầy" nên ẩn cư tại núi Chung Nam, núi Thái Hoa, vẽ tranh làm vui, ông cùng với Lý Thành được vinh danh là đại diện của trường phái hội họa phương Bắc. Phạm Khoan được miêu tả là hay ngồi lặng lẽ một mình nơi sơn thủy ít người qua lại, cảm nhận thú vui đích thực với thiên nhiên. Ông rất giỏi vẽ cảnh sắc bốn mùa, "những cảnh gió trăng mờ tỏ", "đều mô tả thế đất Tần Long cao và dốc, tranh khổ lớn, thế núi rợn người". Đặc điểm về họa pháp là "đỉnh núi vẽ rừng rậm", "mép nước vẽ đá nhô", ưa dùng "phép điểm tử suân" (ý muốn nói bút pháp giống giọt mưa khiến những ngọn núi ở gần phẳng phất kết cấu hoặc cảm giác vật chất có thể chạm vào được). Tác phẩm còn lưu truyền đến nay của Phạm Khoan gồm có *Khê sơn hành lữ đồ*, *Hàn lâm tuyết cảnh*...



Tác phẩm *Khê sơn hành lữ đồ* của Phạm Khoan (206,3cm x 103,4cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Đài Bắc.



Tác phẩm *Khê sơn hành lữ đồ*, bản lụa, bút mực, mười chữ "Bắc Tống phạm trùng lập Khê sơn hành lữ đồ" đề tựa của Đồng Kỳ Xương, là tiêu bản của tranh sơn thủy Phạm Khoan. Bức tranh miêu tả cảnh tượng hùng vĩ của sông núi Tần Long Quan Trung, núi non trùng điệp, cây cỏ tươi tốt, núi đá sừng sững. Tác giả không đem cảnh tượng trong tranh bố trí theo bố cục theo chiều sâu mà đem những vách đá dựng đứng đặt vào trung tâm của bức tranh để thể hiện tầm quan trọng của núi non đối với người ẩn sĩ, núi non trở thành thực thể, trở thành vật tượng trưng cho "đạo" như cách nói của các triết học gia. Trong bức tranh, hình ảnh một người "vấn đạo" ngồi lơ lửng nơi sơn động từ sáng tới tối, hình ảnh đó hòa vào tự nhiên, "sự hội ngộ của tĩnh lặng và thần sắc", bút pháp suôn kiểu "hai điểm" cũng có thể được giải thích là một phương thức trút đổ thích hợp. Sự vận dụng của phép "điểm tử suôn" không làm phân tán sự tập trung của tác giả vào những chi tiết cảm động trong thế giới cảm tính. Ông khắc họa lần lượt hình ảnh suối chảy trên núi, lòng sông và những con đường thênh thang dưới chân núi, những con lừa lưng thồ đầy củi và những người bộ hành. Bút pháp chặt chẽ, sinh động giống như tranh bản đồng khắc họa cảnh tượng về phong tục nông thôn của hội họa Âu Châu thế kỷ XVII.

Thời Ngũ Đại và Bắc Tống, từ Kinh Hạo đến Lý Thành, Phạm Khoan, Quách Hy cho đến Đồng Nguyên ở phương Nam, tranh sơn thủy Trung Quốc đã xây dựng được dòng tranh hoàn chỉnh, cùng thời điểm này, nghiên cứu và thể hiện tự nhiên vẫn là mối quan tâm hàng đầu của đa số họa công. Người họa công dồn sự quan tâm vào hình thức hoàn mỹ của tranh sơn thủy, đồng thời làm cho hình thức này trở nên phong phú hơn bằng những quan sát bắt nguồn trực tiếp từ thế giới chân thực và những thể nghiệm cảm tính, từ đó sáng tạo ra những bản mẫu thuộc dòng tranh sơn thủy với kết cấu hùng vĩ cùng tính sâu sắc mà những tác phẩm cùng loại đương thời và sau này khó bề sánh kịp. Thế nhưng dòng tranh này so với hội họa phương Tây trong các tranh phong cảnh tự nhiên thông qua mô phỏng ảo giác và tái hiện mang ý nghĩa vật lý học có sự khác biệt về chất. Tự nhiên được vẽ nên bởi "vết mực" bằng bút lông và nước trên nền giấy tuyên lụa trắng mang tính đặt nền móng, không hoàn toàn giống như "thế giới chân thực" phản ánh đến thị giác của chúng ta thông qua ánh sáng, sắc màu và hình thể. Người Trung Quốc quen với những tranh "sơn thủy" vẽ bằng bút pháp này nhưng đối với người đã quen với truyền thống hội họa Tây phương thì những hình vẽ vui tươi thoải mái như thế rất dễ bị lý giải là một phong cách độc đáo "biểu hiện" tự nhiên chân thực.







## Tô Thúc và Mễ Phất

Tô Thúc là một nhà thơ, nhà văn vĩ đại, một quan viên ý chí bất thành và một họa sĩ nghiệp dư, cho dù chỉ rất ít tác phẩm của ông được bảo tồn nhưng ông lại có vị trí rất quan trọng trong lịch sử hội họa. Tô Thúc nổi tiếng ở thời Bắc Tống bởi ông không chỉ là người đưa ra khái niệm “sĩ nhân họa” hay còn gọi là “tranh văn nhân”, mà còn là người thực hiện và đặt nền móng cho dòng tranh văn nhân, từ đó, tranh văn nhân đã dần phát triển thành dòng tranh hội họa truyền thống của Trung Quốc.

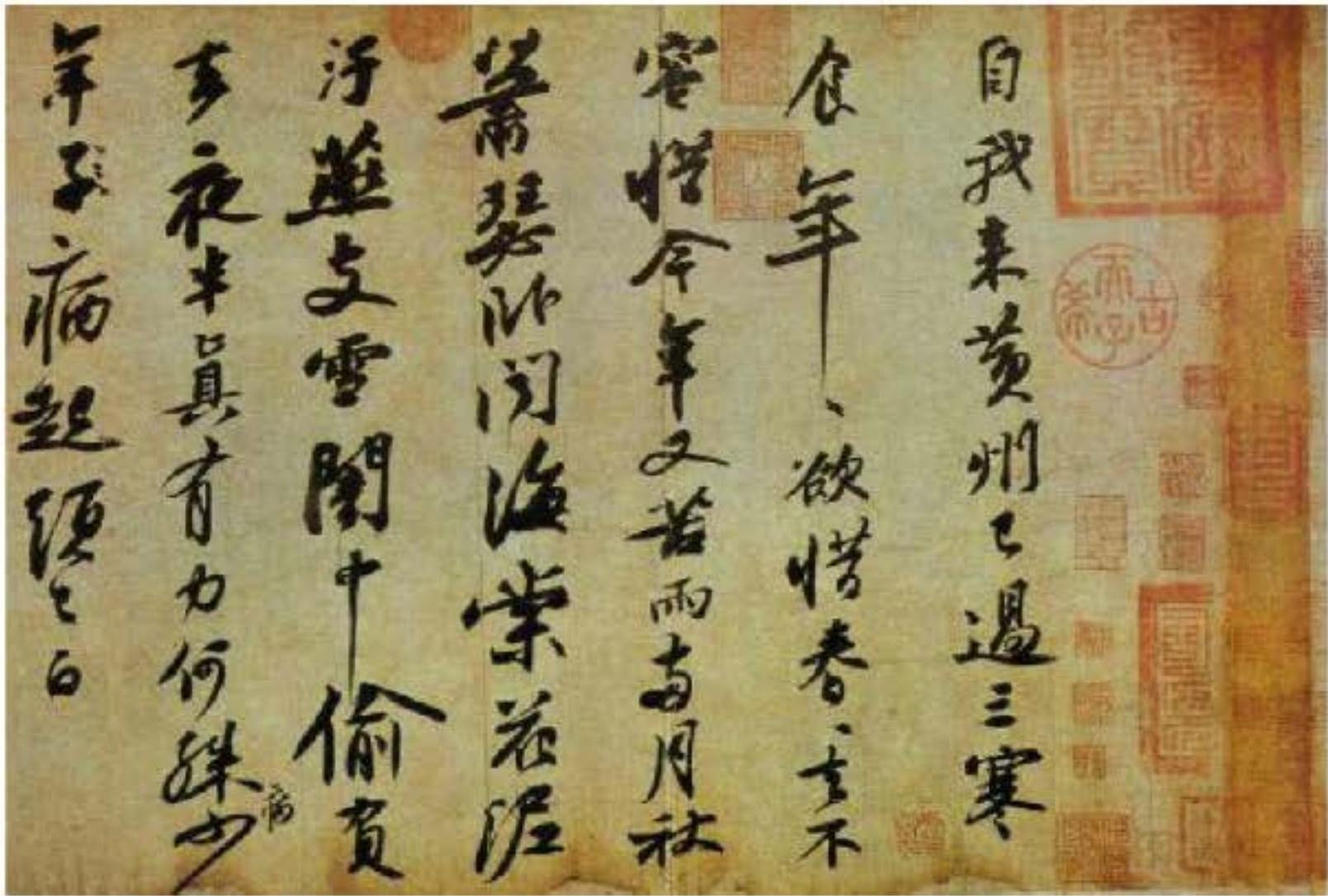
Tô Thúc (1037 - 1101), tự là Tử Thiêm, ẩn cư núi Hiệu Đông, quê ở Mi Sơn, tỉnh Tứ Xuyên. Ông thời thanh niên thỏa chí, sớm được bước trên con đường hoạn lộ làm mệnh quan triều đình, thời trung niên do bị liên lụy bởi biến cố chính trị nên phải chịu tù đầy, phút lâm chung mới được ân xá. Ông có tư tưởng vô cùng phức tạp, đạo trung dung và lạc thiên tri mệnh của Nho gia, cái thanh tịnh và sự thỏa mãn với những gì đã có của Đạo gia, sự siêu thoát và hư không của Phật giáo cùng với cái huyền hoặc và dưỡng sinh kéo dài tuổi thọ của Đạo giáo, tất cả đều được ông tiếp nhận. Bản thân Tô Thúc không coi hội họa là nghiệp chính, thi thoảng vẽ tranh, và cũng chỉ vẽ một vài cây khô, bụi trúc, núi đá hình thù kỳ dị. Chỉ có một số tác phẩm truyền thế của Tô Thúc được xác nhận vì có đề từ của Mễ Phất, Lưu Lang Tả và một số người khác.

Tô Thúc coi làm thơ, vẽ tranh là hoạt động nghiệp dư cốt để làm vui, theo chuẩn mực hành vi của Nho gia đối với “quân tử”, thì nghệ thuật với Tô Thúc đã tìm lại được vị trí vốn có của nó. Trong *Kĩ cận vu đạo*, văn nhân thông qua tập làm nghệ thuật, cố nhiên đạt được sự thoải mái và vui vẻ, đồng thời cũng khiến cho nhận thức và thể nghiệm về Đạo trở nên sâu sắc hơn. Tô Thúc nói “thường hình chi thất chỉ vu sở thất”, “trường lý chi bất đương, cử phế chi hĩ”, ý nói sự vật tự nhiên không có trạng thái cố định, sự thiếu hụt ở phương diện nào đó vừa đúng là biểu hiện mang tính cụ thể; “thường lý” cũng chính là “đạo”, vi phạm đạo chính là mất đi “thường lý” sẽ dẫn đến mất đi tất cả. Tô Thúc từng bình luận nghiêm ngặt “tranh của Ngô sinh tuy màu sắc kỳ diệu nhưng không có họa luận”, ông chế giễu và coi thường những gì câu nệ “hình tự” (sự giống nhau về bề ngoài) cũng như lối mô tả kiểu những người thợ thủ công chịu khuất phục trước tự nhiên. Ông từng bình luận về hội họa của một người bạn tốt tên là Văn Đồng (1018 - 1079) thế này: “Vẽ trúc nhưng thấy vật không thấy người, thực ra người và trúc đã hóa thân vào nhau, vô cùng tươi mới”<sup>1</sup>.

Họa công Văn Đồng nổi tiếng bởi tranh vẽ trúc. Tranh vẽ trúc của ông chỉ có trúc, điểm này khác với phong cách vẽ đầy đủ mọi mặt của những họa

<sup>1</sup> Xem *Tô Đông Pha tập – thư tiểu bố chi sở tàng dư khả họa trúc*





Tác phẩm Hoàng Châu hàn thực thi thiếp của Tô Thức (33,5cm x 118cm), đây là bức thư pháp viết theo lối hành thư, hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Đài Bắc.

công khác. Ở trong trạng thái người và tự nhiên hoà làm một, người và trúc hoá thân vào nhau, ẩn ý gửi gắm trong vật, đây chính là sự khẳng định cao độ của Tô Thức. Một khi văn nhân đối diện với cảnh quan và vạn vật tự nhiên, tư tưởng tình cảm của họ lập tức được chuyển hoá do ảnh hưởng của sự giáo dục hoàn chỉnh, cuộc sống tinh thần chuyển hoá từ thế giới vật lý sang thế giới trừu tượng, từ đó cũng tìm được sự vui vẻ và tu dưỡng. Những họa công được Tô Thức đánh giá cao lại không phải là những người tài năng như Ngô Đạo Tử, mà là các họa công văn nhân được bồi dưỡng văn hóa đầy đủ nhất như Vương Duy, Văn Đồng..., những người “đắc tri vô tượng ngoại”, tức chỉ sự đột phá những hình thức giống nhau, đạt được “thường lý”. Họa công lấy cảnh vật tự nhiên làm điểm tựa để biểu lộ nỗi lòng, kết hợp thuộc tính của sự vật và ý chí của con người, tiếp đó thể hiện tình cảm chân thật của mình qua bút vẽ. Văn Đồng cho rằng: *Người quân tử không chỉ chú ý đến sự vật mà có thể đem những tâm sự của mình gửi gắm vào trong đó. Nếu gửi gắm tâm sự, sự vật dù bé nhỏ cũng đem lại niềm vui, cho dù khác lạ cũng không trở thành nguy hại. Nếu chỉ chú ý đến nó thì sự vật cho dù bé nhỏ cũng có thể trở thành nguy hại, cho dù mới mẻ cũng không đem lại sự hứng khởi<sup>1</sup>.*

1 Xem Tô Đông Pha tập – bảo hội đường kí



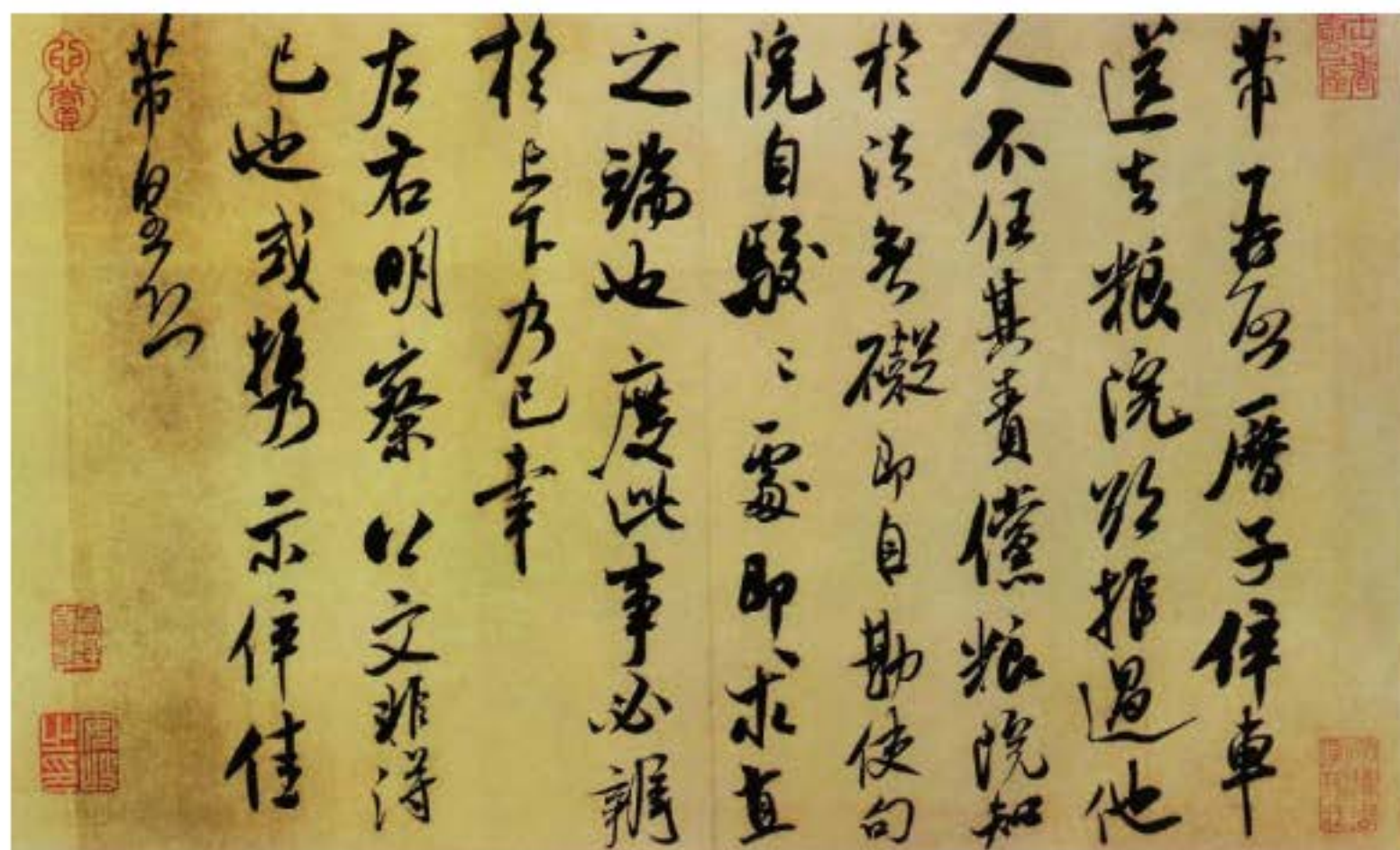




Tác phẩm *Xuân sơn đoan tùng đồ* của Mễ Phất (62,5cm x 77cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Đài Bắc.

Đối với các họa sĩ văn nhân mà nói, điều quan trọng là ngụ tính trong vật, chú trọng bên ngoài sự vật chứ không thể hạn chế ở bên trong sự vật. Giá trị quan đó của Tô Thức là một cuộc lật đổ chuẩn mực phê bình trong hội họa Bắc Tống. Ông đã phân biệt rõ ràng hơn giữa họa sĩ văn nhân và người thợ vẽ, cho rằng họa sĩ văn nhân chú trọng "ý chí", thợ vẽ chỉ tập trung vào "bề ngoài". "Gắng sức tạo hình" là công việc của "người thợ", văn nhân không cần bận tâm đến việc đó mà chỉ nên dồn tâm lực vào tu dưỡng, nâng cao văn hóa tinh thần. Sở dĩ "hình" không được chú trọng chính bởi vì mưu cầu về "hình" có thể xa rời "Đạo", mục đích cần biểu đạt trong tranh văn nhân là "thường lý", thể hiện tính tình, ý chí "không phải cao nhân thì không thể phân biệt rõ". Trình độ văn học và sức hấp dẫn về nhân cách đặc biệt của con người Tô Thức khiến ông có tư cách phát biểu kiến giải nói trên, còn các tác phẩm truyền thế của ông có thể kiểm chứng ngôn luận của ông hay không thì không quan trọng. Đối với các nhà Nho học, thơ, thi, họa đều thuộc về phạm trù "du vu nghệ". Tô Thức cho rằng: "Thơ không thể có tận cùng, thêm vào là thư, biến đổi là họa, đều là phần dư của bút mực". Tác phẩm *Trúc thạch đồ* với nét vẽ sơ sài, ngẫu hứng theo kiểu thư pháp hóa của văn nhân khiến chúng ta dễ liên tưởng đến thi nhân và "tiên nhân" của họa pháp "đại tả ý" Lương Khải đời Nam Tống nhưng theo kết quả khảo sát phong cách hội họa của hoàng cung





Tác phẩm *Điều Khê thi quyển* của Mễ Phát (30,3cm x 189,5cm), đây là tác phẩm thư pháp viết theo lối hành thư, hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.

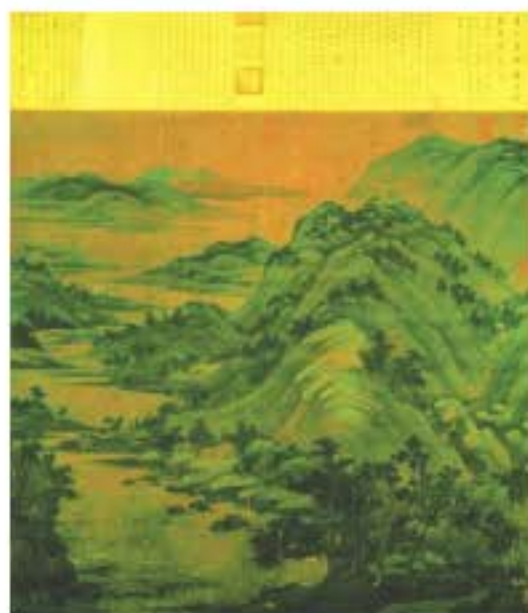
và họa viện lưu hành phổ biến cùng thời thì những lời nói và tác phẩm của những người có thân phận như Tô Thức, Mễ Phát vẫn phản ánh rõ rệt những chuyển biến thú vị trong hội họa.

Mễ Phát (1051 - 1107), giỏi thơ văn, thư họa, tinh thông giám định phân biệt, thích sưu tầm. Mễ Phát và Tô Thức đều là những nhà thư pháp hàng đầu. Họ cùng với Thái Nhượng, Hoàng Đình Thánh được vinh danh là "tứ đại thư pháp gia" đời Tống. Tranh sơn thủy của Mễ Phát toát lên vẻ thuần phác, không tìm cầu tinh xảo, đa phần dùng thủy mặc tô điểm. Con trai của Mễ Phát là Mễ Hữu Nhân (1086 - 1165), được người đời gọi là "Tiểu Mễ", nối nghiệp cha nên ông cũng chuyên vẽ tranh sơn thủy. Trong lịch sử hội họa, hai cha con họ Mễ còn có tên gọi là "Mễ gia sơn", "Mễ thị vân sơn", "Mễ phái". Tranh vẽ núi của họ thường có mây khói bảng lảng. Mễ Phát từng: "tự tin vào ngòi bút, bóng cây, ngọn núi thấp thoáng trong mây khói, ý tứ rõ ràng". Trong các lời bạt, Mễ Hữu Nhân thường gọi tác phẩm của mình là "mặc hí".

Về phương diện ý cảnh hội họa, Tô Thức coi trọng "tiêu tán giản viễn", "thanh tâm", "giản cổ", "thanh bạch"; Mễ Phát lại tôn sùng "giản dị thuần phác" và "cao cổ". Kiến giải của họ giống nhau nhưng với người có tính cách cao ngạo như Mễ Phát thì phát ngôn lại càng thẳng thắn. Các tài năng về tranh sơn thủy được công nhận đời Đường, Tống phần lớn đến từ phương Bắc, như Ngô Đạo Tử, Lý Thành, Quan Đồng... nhưng Mễ Phát lại tăng bốc tranh của







Tác phẩm *Long túc giao dân đồ* của Đồng Nguyên (156cm x160cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Đài Bắc.

mình “không tầm thường như tranh của Lý Thành, Quan Công”, không công nhận những họa công cung đình như Quách Hy, nhưng ông lại tán thành và say sưa khi nói về Tô Đông Pha, người không dựa vào hội họa để nổi danh, mà chuyên vẽ cây khô, đá trúc theo ngẫu hứng, đặc biệt ông càng ngợi khen và đánh giá rất cao về Đồng Nguyên, một họa sĩ đất Giang Nam vốn không được người đời coi trọng. Mễ Phất khẳng định rằng Đồng Nguyên giống như là một người cùng họ trong giới bút mực mà ông tìm thấy từ một trăm năm trước<sup>1</sup>, những bình luận của ông trên thực tế là tuyên ngôn nghệ thuật về văn nhân dòng tranh sơn thủy mà ông là đại diện: *Đồng Nguyên giản dị, trong sáng, phẩm cách cao đẹp, đời Đường không ai sánh bằng, đất Giang Nam trong tranh của ông đồi núi thấp thoáng, khói mây ẩn hiện, không tạo vẻ tinh xảo mà hoàn toàn trong sáng, sắc núi biếc xanh, cây cối vươn thẳng, sức sống tràn trề, cá bơi tung tăng dưới chân cầu, cồn bãi ẩn hiện*<sup>2</sup>.

*Vân sơn mặc hí* của Mễ Phất và Mễ Hữu Nhân đã mở đường cho dòng tranh văn nhân. Sự tán dương của Mễ Phất về Đồng Nguyên cũng phù hợp với những miêu tả phong cách hội họa của họ. Có một số nhà phê bình cũng chỉ ra rằng những nỗ lực của Đồng Nguyên khi định thay đổi kết cấu của núi non cây cỏ vốn không phải là yếu tố quan trọng trong tranh của Mễ Phất. “Mặc hí” được hoàn thành bởi “thảo bút” chính là kết quả do chịu ảnh hưởng từ tư tưởng sáng tác phóng túng của Tô Thức. Hình ảnh đồi núi xa xa trong tác phẩm *Viễn tự tình vân đồ* của Mễ Hữu Nhân đã lược bỏ câu lạc, thân núi hiển hiện thông qua sự làm nền lẫn nhau giữa các sắc mực đậm nhạt khác nhau. Điều đặc biệt là khi thể hiện hình ảnh mây khói, Mễ Hữu Nhân lại sử dụng những đường nét mà Cố Khải Chi, Triển Tử Kiến từng sử dụng, điều này chứng tỏ tính cách thẳng thắn trong con người họ không chỉ bị giới hạn bởi lối biểu đạt “chân thú”, mà còn có thể là những thú vui về thủ pháp thể hiện công thức hoá “cao cổ” truyền qua nhiều đời.

1 Xem *Khê sơn thanh viễn*, Lỗ Bành, Nhà xuất bản Đại học Nhân dân Trung Quốc 2004, trang 174.

2 Xem *Họa sử*, Mễ Phất.



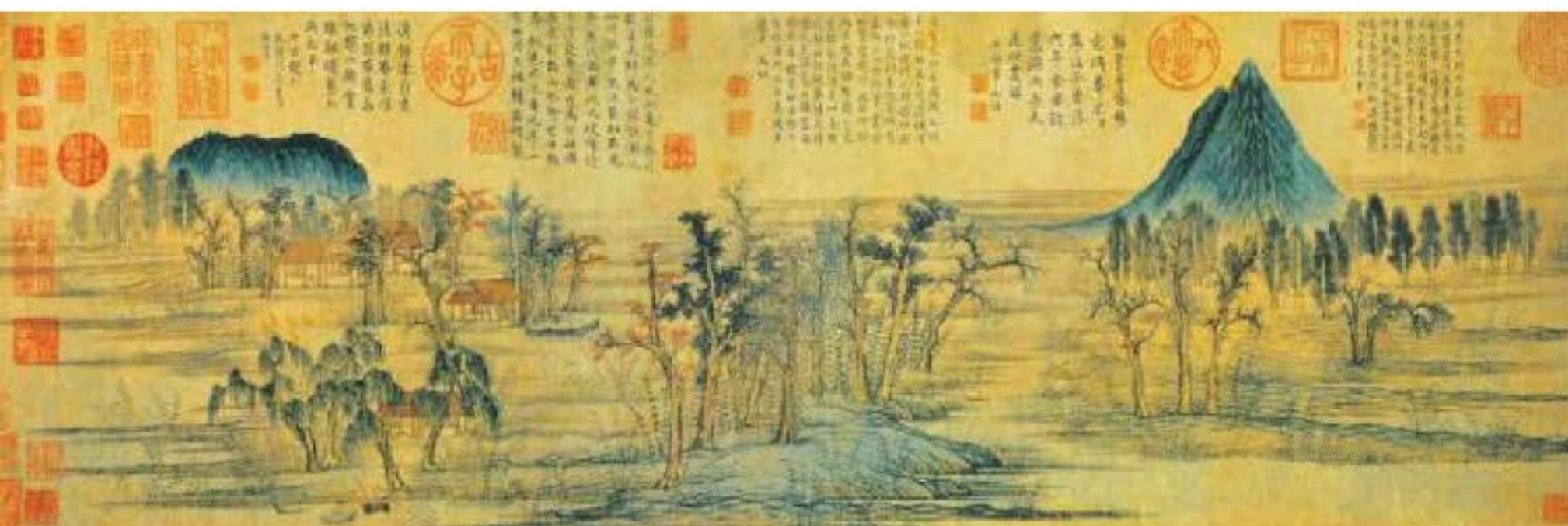
---

# TRANH VĂN NHÂN

---







Thuốc Hoa thu sắc của Triệu Mãnh Phủ (28,4cm x 93,2cm),  
hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Đài Bắc.

### Triệu Mãnh Phủ và Nguyên Tứ Gia

Tranh văn nhân<sup>1</sup> thời Bắc Tống ảnh hưởng không nhiều tới hội họa thời Nam Tống. Thời Nam Tống chịu áp lực từ nước Đại Kim phương Bắc, đất nước rơi vào diệt vong, thành phần trí thức dân tộc Hán theo tư tưởng Nho gia chính thống đã bôn ba xứ khác nhằm chống lại kẻ thù xâm lược, họ trút nỗi căm phẫn kẻ thù và lòng yêu nước vào thơ ca, nhưng đến thời Đường - Tống, hình thức hội họa thể hiện tư tưởng không màng danh lợi được định hình đã không còn phù hợp để biểu đạt tư tưởng quyết liệt, bi thương. Hội họa thời Tống chỉ tập trung vào nhân vật du thực, họ chủ yếu chỉ dùng bút pháp phóng khoáng và sắc bén, thể hiện cảm xúc phẫn nộ của bản thân, dưới cái nhìn của văn nhân bảo thủ trong giáo dục Nho giáo thì hiển nhiên không dễ nhận thức được. Đến thời kì Nguyên - Mông, xã hội dần dần bình yên sau chiến tranh, loạn lạc, những họa sĩ văn nhân bắt đầu kịch liệt phản đối phong cách hạn hẹp thiếu thi vị của hội họa thời Nam Tống, trong đó đại diện tiêu biểu nhất là họa gia Triệu Mãnh Phủ thời kì đầu nhà Nguyên.

Vào thế kỉ XIII, Thành Cát Tư Hãn thống nhất Mông Cổ, từ đó về sau, đất nước nhanh chóng trở nên thịnh vượng. Năm 1271, Hốt Tất Liệt xây dựng đế chế nhà Nguyên ở Đại Đô (nay là Bắc Kinh), trong thời gian gần 20 năm đã tiêu diệt chính quyền Nam Tống, thống trị toàn Trung Quốc. Thời kì đầu thành lập nước, nhà Nguyên muốn củng cố thế lực nên đã học cách trị quốc từ Nho giáo, trọng đãi Nho thần. Những đời vua sau này càng chú trọng Nho giáo và Đạo giáo hơn, đã xây dựng Các Khuê Chương. Nhà sưu tầm hội họa Hà Cửu Tư

<sup>1</sup> Tranh của tầng lớp văn nhân - những người có học thức, biết làm văn làm thơ.



(1290 - 1343) đã tiến hành kiểm định toàn bộ tranh trong nội cung. Triệu Mãnh Phủ (1254 - 1322) tên Tử Ngang, hiệu Tùng Tuyết Đạo Nhân, hậu duệ hoàng tộc triều Tống. Sau khi nhà Tống bị diệt vong, Nguyên Thế Tổ Hốt Tất Liệt kiểm soát, lùng bắt con cháu nhà Tống còn sót lại, Triệu Mãnh Phủ được đưa vào cung làm quan. Sau khi Hốt Tất Liệt chết, ông đã lui về ở ẩn. Triệu Mãnh Phủ vẽ tranh sơn thủy theo phong cách của Đồng Nguyên, Lý Thành; vẽ người và ngựa theo phong cách Lý Công Lân và hội họa thời Đường; vẽ trúc, hoa, chim bằng bút lông với những đường nét thanh thoát, giữa nét mực có những vết trắng để vẽ đá, dùng thư pháp để vẽ trúc. Đồng Kì Xương thời nhà Minh đã bình tranh của ông như sau: “Hữu Đường nhân chi trí khứ kì khiên; hữu Bắc Tống nhân chi hùng khứ kì quảng”. Các tác phẩm của ông còn lưu lại khá nhiều, như các bức tranh *Thuốc hoa thu sắc*, *Hồng y la hán*, *Ấu dư khứu hách*, *Thu giao ẩm mã*, *Giang thôn ngư lạc* và bộ sách 10 cuốn *Tùng Tuyết tế văn tập*.

Triệu Mãnh Phủ chủ trương thay đổi phong cách hội họa Nam Tống, ông cho rằng “vẽ tranh cần phải có phong cách cổ, nếu không thì vẽ cũng chỉ phí công mà thôi”. Trung Quốc có truyền thống “thác cổ cải chế”, thời nhà Nguyên chưa có viện tranh, những người trực tiếp phục vụ cung đình, có tài năng hội họa như Triệu Mãnh Phủ rất hiếm có. Triệu Mãnh Phủ luôn phản đối văn hóa Nam Tống, để có thể giành được thiện cảm của triều đình nhà Nguyên, ông đưa ra “cổ ý luận” phù hợp với tư duy thác cổ cải chế, bỏ qua thời Nam Tống, trở về thời Tấn, Đường, Ngũ Đại và Bắc Tống, bằng cách này ông đã mở ra phong cách hội họa mới. Chủ trương và các sáng tác đầy tính thuyết phục của ông đã dẫn đến khuynh hướng phục cổ trong một thời gian dài lẩn quẩn trong tư tưởng những họa công thời kì nhà Nguyên.



*Thu ngoại ẩm mã* của Triệu Mãnh Phủ (23,6cm x 59cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Bắc Kinh.

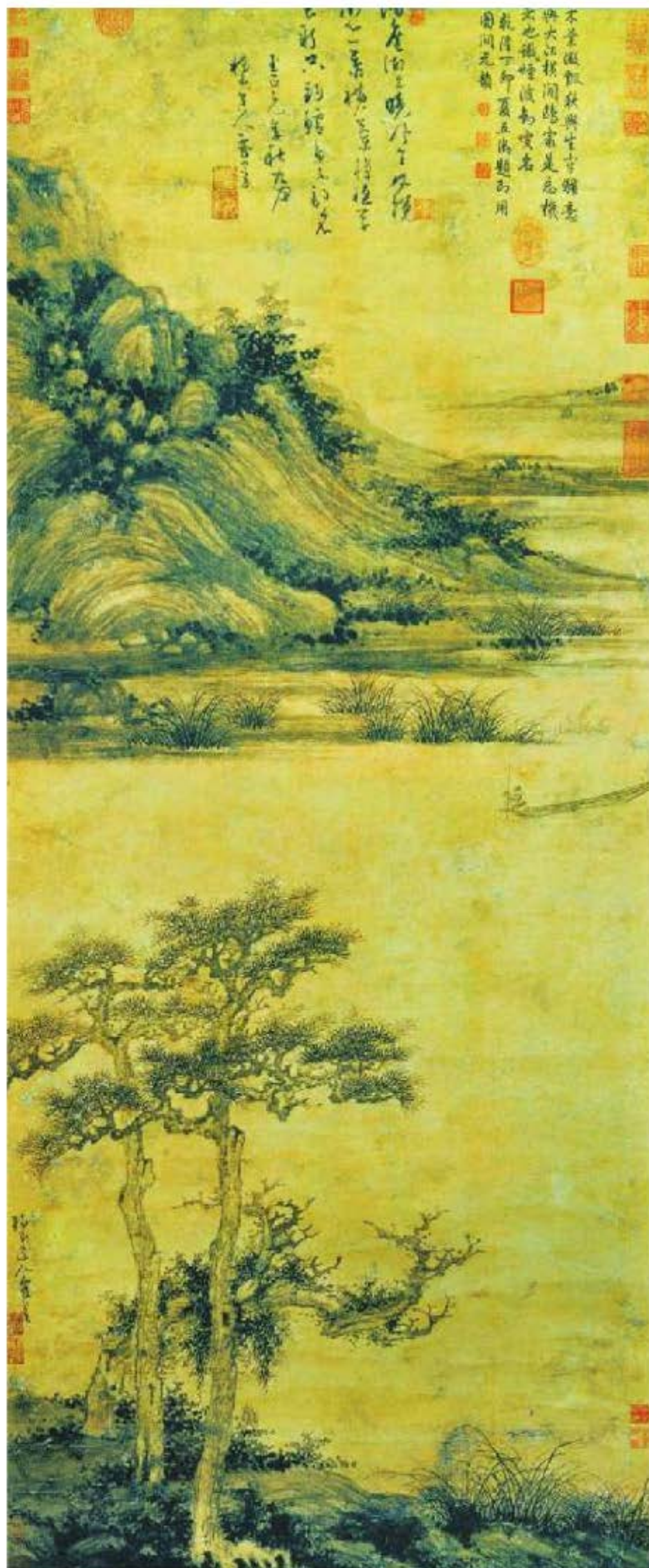






Cửu phong tuyết tế của Hoàng Công Vọng (117,2cm x 57,5cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Bắc Kinh.



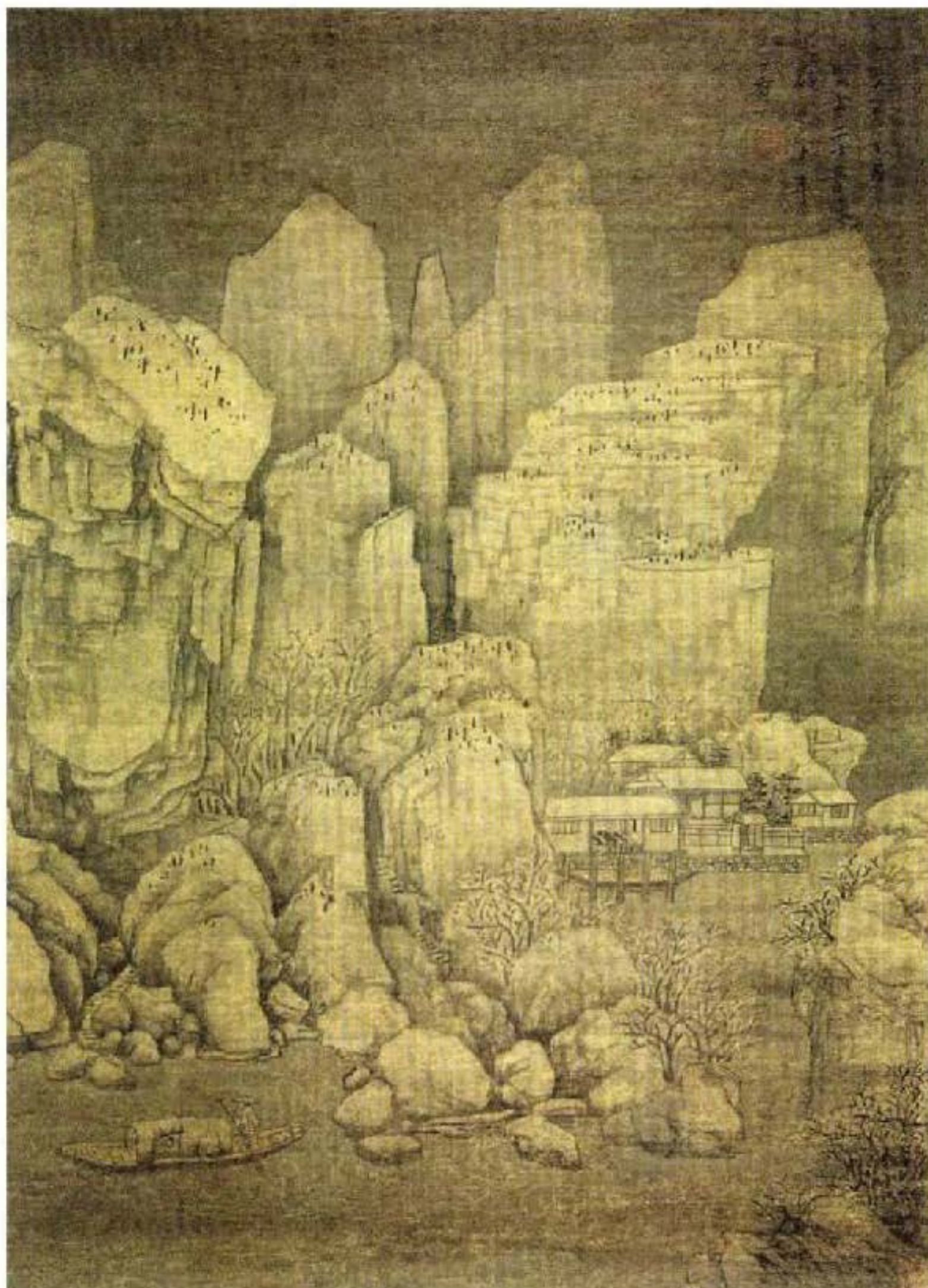


Tranh văn nhân

Động đình ngư ẩn của Ngô  
Trần (146,6cm x 58,6cm),  
hiện vật tại Viện Bảo tàng  
Cố Cung, Đài Bắc.







*Diễm khê phòng đới* của Hoàng Công Vọng (76,6cm x 55,3cm),  
hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Bắc Kinh.



Tranh của Triệu Mãnh Phủ có hai phong cách, một là tinh tế trọng sắc, chủ yếu là tranh lụa; hai là phóng khoáng siêu thoát, chủ yếu là tranh thủy mặc. Phong cách thứ nhất thể hiện tình cảm trân trọng của ông đối với hội họa thời Tấn, Đường và Bắc Tống. Từ nhỏ ông đã học hội họa Tấn, Đường, thiên về màu xanh đậm, như bức *Ấu dư khưu hách*, phác họa điểm xuyết, phong cách cổ sơ. Các tác phẩm tiêu biểu như *Thu giao ẩm mã đồ*, *Dục mã đồ* đã khôi phục lại phong cách hội họa thời thịnh Đường, tranh có bố cục chặt chẽ, đường nét tinh tế, phong cách gần gũi. Bức *Cảnh thu Thuốc Hoa* mang phong cách hoàn toàn khác, cảnh trong tranh có không gian rộng mở, giống như Đồng Kì Xương từng nói, đây là phong cách học từ Đồng Nguyên. Nhà mỹ thuật đương đại Vương Bá Mẫn (1924 – ) đã từng nghiên cứu bức tranh này và nhận xét Triệu Mãnh Phủ là một họa công lớn có sở trường vẽ phong cảnh hiện thực. Bức tranh thủy mặc *Thủy thôn* vẽ cảnh thôn quê tĩnh mịch, “núi non trùng điệp, mây mù dày đặc, sông nước êm đềm uốn quanh thôn xóm”.

Triệu Mãnh Phủ đã khôi phục cách vẽ trung phong dụng bút, từ bỏ phong cách “cận đại” của các họa công thời Nam Tống. Tranh thủy mặc của ông giống như sự hưởng ứng phong cách “đơn giản mộc mạc” do Mễ Phất khởi xướng. Hơn nữa, do từng học phong cách của Lý Thành và Quách Hy, nên ông đã khắc phục khoảng trống và “sơ sài” trong tranh Mễ Phất. Là người rất coi trọng Tô Thúc và Văn Đồng, nên Triệu Mãnh Phủ cũng vẽ nhiều tranh cây hạnh, trúc và đá mô phỏng theo phong cách của họ, ông cũng lấy sự tĩnh lặng để giảm bớt những chỗ sơ sài trong tranh Tô Thúc, và dùng thư pháp vào tranh vẽ, điểm thêm những câu thơ trên tranh, hoàn thiện hơn phong cách vẽ này, người xưa từng có câu “Tranh của văn nhân bắt đầu từ thời Đông Pha, đến Tùng Tuyết (tức Triệu Mãnh Phủ) đã mở ra cánh cửa lớn”<sup>1</sup>

Đến thời nhà Nguyên, đa số các họa công có xu hướng ở ẩn, họ sáng tác khá tự do, vẽ tranh thể hiện cuộc sống, sở thích và lí tưởng của bản thân. Do đó, tranh vẽ sông núi, cây hạnh, trúc, thạch, mai, lan... xuất hiện với số lượng lớn, tranh vẽ nhân vật trực tiếp phản ánh đời sống xã hội ít dần. Các sĩ phu bình luận về tranh thường nhấn mạnh “khí chất sĩ phu”, “hoài cổ”, “siêu thoát”, phản đối “tinh thần nhà văn”, tức cái gọi là tinh thần thợ thủ công. Từ khi tranh thủy mặc của Tô Thúc, Mễ Phất được coi là phong cách tốt nhất để thể hiện những khí chất nêu trên của các văn nhân, chú trọng kết hợp đề thơ vào tranh vẽ, xem có thể đưa thư pháp vào tranh vẽ được hay không, tất cả đều

1 Xem *Lịch sử hội họa Trung Quốc* quyển thượng, Vương Bá Mẫn, Nhà sách Tam Liên Bắc Kinh, 2000, trang 543.







quyết định lớn đến sự thành bại của hội họa, họ cho rằng các sĩ phu “những người vẽ tranh phải biết viết văn, tranh phải đi cùng với thư pháp”. Các họa công thời nhà Nguyên theo quan điểm của các họa công cuối thời Bắc Tống như Văn Đổng, Tô Thúc, Mễ Phát... để xướng phong cách trọng thần thái hơn hình thức, đề cao sự đơn giản. Điều thú vị là cho dù các họa công được xem là nhân vật quan trọng trong việc vẽ tranh, nhưng các văn nhân vẫn cho rằng hội họa chỉ là một hoạt động nghiệp dư. Danh họa tranh thủy mặc nổi tiếng Ngô Trán từng nhắc lại nhiều lần: “Vẽ tranh chỉ là múa bút vẽ thêm khi viết văn viết thơ của các sĩ phu, chỉ là cảm hứng trong chốc lát”. Triệu Mãnh Phủ và các danh họa Hoàng Công Vọng, Vương Mông, Ngô Trán giữa thời nhà Nguyên được coi là “Tứ đại họa gia”. Đến cuối nhà Minh, Đổng Kì Xương đã đưa Triệu Mãnh Phủ thời đầu nhà Nguyên vào hàng “quán quân nhà Nguyên”, và thêm Nghê Toán vào “Tứ đại họa gia”, những họa công này đã kế thừa truyền thống tranh thủy mặc thời Ngũ Đại và thời Bắc Tống. Về phong cách sáng tác, tuy mỗi người có đặc trưng riêng nhưng họ đều chịu ảnh hưởng trực tiếp hoặc gián tiếp từ Triệu Mãnh Phủ.

Trong tứ đại họa gia thời nhà Nguyên thì Hoàng Công Vọng được coi là “quán quân”. Hoàng Công Vọng (1269 – 1354) thời nhỏ đã được gọi là “thần đồng”, thông kinh sử, giỏi thư pháp, thông âm luật, giỏi tán khúc, ông học hội họa khá muộn. Ông từng làm quan trong triều nhà Nguyên, khi trung niên ông chịu tội oan và bị bắt. Sau khi được thả, ông lui về ở ẩn, mang theo một nỗi niềm “bàng quan với thời thế”, ông ngao du khắp nơi và say mê vẽ tranh. Nghe nói khi đó ông đã hơn 50 tuổi<sup>1</sup>. Hoàng Công Vọng đã kế thừa phong cách tranh thủy mặc của Triệu Mãnh Phủ và theo đuổi phong cách Đổng Nguyên, Cự Nhiên, ông thường dùng bút pháp vẽ “suân”. Về già ông chuyển sang bút pháp “thảo trệ”, ít vẽ “suân” hơn, cảnh sắc mệnh mang, khí thế hào hùng, được bình là “núi non hùng vĩ, cây cỏ tươi đẹp”. Ông thường dùng màu đỏ, hay còn gọi là “tím đậm”. Núi đá cheo leo, cảnh vật hùng vĩ. Những tác phẩm còn được lưu giữ như *Phúc xuân sơn cư đồ*, *Thiên trì thạch bích*, *Cửu phong tuyết tế đồ* v.v..

Vương Mông (1301 – 1385), tự Thúc Minh, hiệu cư sĩ Hương Quang, Hoàng Hạc Sơn Tiểu. Vương Mông xuất thân trong một gia đình có truyền thống hội họa, ông ngoại là Triệu Mãnh Phủ, ông từng làm quan, sau từ quan về núi Hoàng Hạc ở Lâm Bình (nay là Dư Hàng, Chiết Giang) ở ẩn. Sau khi triều nhà Nguyên diệt vong, Vương Mông ra làm Sơn Đông Thái An Tri Châu. Năm

1 *Tế sơn thanh viễn*, Lữ Bành, Nhà xuất bản Đại học Nhân dân Trung Quốc, 2004, trang 183.



Hồng Võ thứ 18 (1385), do vụ án Hồ Hoài Ung bị phát giác, ông bị bắt và chết trong ngục. Vương Mông tri thức uyên thâm, thơ văn hội họa đều giỏi, về hội họa ngoài chịu ảnh hưởng của Triệu Mãnh Phù, ông còn học hỏi Hoàng Công Vọng. Tranh sơn thủy của ông với thủy mặc là chủ đạo, phong cách ngẫu hứng, chuyên về “khô bút”, tạo ra bút pháp “ngư mao suân”, “giải sách suân”. Tranh vẽ tỉ mỉ, đa dạng, bố cục chặt chẽ, núi non trùng điệp, với hơn chục loài cây cỏ, vận dụng nhiều bút pháp đặc tả cảnh sắc Giang Nam. Có thể nói đây là bậc thầy thời nhà Nguyên chuyên về phong cách tranh sơn thủy có tính sáng tạo. Các họa sĩ thời Minh, Thanh dường như đều học phong cách tranh của ông. Tác phẩm còn lưu giữ có *Hạ nhật sơn cư đồ*, *Hạ nhật cao ẩn đồ*, *Cát trí xuyên di cư đồ*....

*Hạ nhật cao ẩn đồ* là bức tranh thủy mặc, khổ 118,1cm x 36,2cm, hiện vật của Viện Bảo tàng Cố Cung Bắc Kinh. Bức tranh này vẽ cảnh vách núi cheo leo nhìn từ xa xa, xen giữa là ngọn núi cao kì vĩ, giống như một cây dù mũi lớn xiên lên trời xanh, vô cùng hiểm trở, tràn đầy ngẫu hứng. Bên dưới bao phủ một rừng thông cổ thụ cheo leo sườn núi, một dòng thác đổ xuống chân núi, vô cùng hùng vĩ. Toàn cảnh bức tranh là núi hiểm trở, rừng cây cổ thụ và dòng thác trắng xóa, có thanh có sắc, tự nhiên hài hòa. Bức tranh có bố cục chặt chẽ, có chiều sâu, gần giống với phong cách của họa gia Giản Khiết thời nhà Nguyên, thể hiện đầy đủ phong cách độc đáo của tác giả. Dựa theo đề tựa trên tranh có thể phán đoán tác phẩm này được sáng tác khi ông đã về già.

Ngô Trấn (1280 – 1354), tự Trọng Khuê, người Gia Hưng, Chiết Giang. Ông là người yêu hoa mai, tự nhận là Đạo nhân hoa mai, Sa di hoa mai và Hòa thượng hoa mai. Ông mồ côi cha mẹ từ nhỏ, khi trung tuổi ông về Đồ Môn ở ẩn, gia cảnh nghèo túng, sống bằng nghề bói toán. Trong xã hội thời đó, vừa gọi “Đạo nhân” lại gọi “Sa di”, “Hòa thượng” không phải là hiện tượng xa lạ, tranh của ông càng thể hiện rõ hơn “quan điểm Nho gia Đạo gia” của ông. Ngô Trấn vẽ núi sông, cây cỏ theo phong cách Đồng Nguyên và Cự Nhiên. Họa gia Huy Nam Điển chuyên vẽ tranh sơn thủy thời nhà Minh đã bình như sau: “Mai hoa am chủ (Ngô Trấn) cũng như Nhất phong lão nhân (Hoàng Công Vọng) đều theo phong cách Đồng Nguyên, Cự Nhiên. Ngô Trấn u sầu âm đạm, Hoàng Công Vọng bình dị, hai người có phong cách khác nhau, song đều vô cùng xuất sắc”. Tranh sơn thủy của ông luôn là đề tài “ngư ẩn”, “ngư phu”, thể hiện cuộc sống ẩn sĩ của ông ở Hồ Giang, phản ánh tư tưởng thích ẩn dật của ông.

Nghê Toán (1306 – 1374), tự Nguyên Trấn, hiệu Vân Lâm Tự, người Vô Tích, Giang Tô. Khác với Ngô Trấn, Nghê Toán sinh ra trong một gia đình giàu







có, nhà có vườn cảnh, có “thanh các”, khung cảnh tĩnh mịch, chỉ nghe thấy tiếng chim hót. Khi về già, ông có ý muốn ở ẩn nên đã bán nhà cửa, ngao du thiên hạ. Ông dứt khoát rời bỏ quê nhà, lên thuyền xuôi về vùng Hồ Liễu ở ẩn gần 20 năm. Cũng trong thời gian này, ông càng chuyên tâm với hội họa và có phong cách tranh sơn thủy đặc trưng. Về già, ông bị bắt vì phản đối quan lại triều đình và chết trong ngục không lâu sau đó. Bút pháp của Nghê Toán chịu ảnh hưởng lớn từ Đồng Nguyên, ngoài ra còn học theo Lý Thành trong cách vẽ núi đá, cây cỏ. Tranh vẽ đều lấy cảm hứng từ cảnh đẹp vùng Thái Hồ, rừng cây sườn núi, hồ nước xanh trong, phong cảnh trữ tình. Tranh của ông luôn có bố cục cận cảnh là sườn núi, trên có trúc, giữa rừng cây có nhà lá hoặc lầu các, giữa tranh là cảnh mặt hồ tĩnh lặng, xa xa là bờ, nhấp nhô dãy núi kéo dài vô tận. Bút vẽ nhẹ nhàng phóng khoáng, màu mực nhạt song thanh cao mà gần gũi, mang lại cảm giác nhẹ nhõm, toàn cảnh trong tranh trở nên sống động, có người từng nhận xét tranh của ông “non xanh nước biếc, phong cảnh nên thơ”. Thời trung niên ông thiên về tranh tự nhiên phóng khoáng, khi về già ông lại theo phong cách sâu xa siêu thoát, mang lại cảm giác đìu hiu lạnh lẽo. Phong cách “giản trung ngụ phồn” của ông đã có ảnh hưởng lớn đến tranh thủy mặc của các văn nhân thời Minh, Thanh. Các tác phẩm còn được lưu truyền như *Đổ lăng thơ ý đồ*, *Sư tử lâm đồ*, *Ngư trang thu tế đồ*, *Lưu quân tử đồ*...



*Ngư trang thu tế đồ* của Nghê Toán (96cm x 47cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Thượng Hải.

Tranh thủy mặc của tứ đại họa gia thời nhà Nguyên trở thành tiêu chí đánh dấu sự thay đổi phong cách tranh sơn thủy thời Bắc Tống. Đồng Kì Xương từng khái quát như sau: “Bốn vị Hoàng Công Vọng, Vương Mông, Ngô Trấn và Nghê Toán đều nổi danh do theo Đồng Nguyên và Cự Nhiên, đến nay chỉ được biết đến trong nước.” Cũng có nghĩa là, tứ đại họa sĩ thời Nguyên đã xây dựng nên phong cách mới đều dựa trên nền tảng bút pháp Đồng Nguyên, và đã quyết định hướng đi quan trọng cho tranh sơn thủy của các thế hệ sau. Những họa sĩ sau này vẽ tranh sơn thủy đều rất tôn kính họ, ví dụ như họa gia nổi tiếng Thạch Đào thời nhà Minh nhắc đến họ với một niềm ngưỡng mộ tự đáy lòng: “Đại sĩ (Hoàng Công Vọng), Văn Lâm (Nghê Toán), Hoàng Hạc Sơn Tiểu (Vương Mông), đều phá cổ



nhân". Trong ngôn ngữ của văn nhân truyền thống Trung Quốc, "phá cố nhân" là một cách nói ca ngợi hết mức, ý chỉ sự mạnh dạn, không cố hữu. Tứ đại họa gia này có sức ảnh hưởng lớn không chỉ bởi tài nghệ bút pháp đáng khâm phục, mà còn vì họ đã gắng sức thể nghiệm lí tưởng của giới văn nhân, sĩ phu và sức hút từ nhân cách của họ. Tuy hoàn cảnh và cuộc sống khác nhau song họ có điểm chung ở chỗ đều học hỏi giao lưu qua lại với nhau, đều cùng chung tư tưởng. Họ coi trọng sự "thanh cao", cố gắng từ bỏ sự trần tục, theo đuổi "thiên lí" và công bằng, lấy Nho giáo làm gốc, vừa học đạo vừa học thiền, tán dương quan điểm ở ẩn, tìm đến "thế giới tự nhiên" và làm bạn với "núi sâu rừng thẳm", yêu thích cuộc sống với núi xanh mây trắng, hòa mình với thiên nhiên, giống như đã đạt đến "thần học tự nhiên" mà nhà triết học Châu Âu thế kỉ XVII đã dự đoán, nâng cảnh thiên nhiên lên như một thứ tôn giáo.

### Mai, lan, trúc, thạch

Từ cuối thời nhà Tống đến thời nhà Nguyên, thời kì tao nhân mặc khách và họa công Nam Tống, Bắc Tống được ân sủng trong triều đình đã kết thúc. Do nghi tới quyền lợi chính trị nên nhà thống trị thấy cần phải tôn Nho trọng Đạo, và tích cực chiêu mộ những "văn nhân" ở ẩn như Triệu Mãnh Phủ, nhưng đa số các nhà thơ, nhà văn, họa sĩ vẫn rời Hàng Châu về sống ở Tô Châu, Dương Châu... Họ muốn tránh xa khỏi những nơi thị phi, nhưng Vương Mông, Nghê Toán vẫn bị liên lụy bởi biến cố quan trường mà chết oan chết uổng. Sự áp đặt của triều đình đã khiến cho các phần tử trí thức càng thêm căm ghét. Mai, lan, trúc, thạch (hoặc cúc) trở thành nguồn sáng tác phổ biến, mai, trúc tượng trưng cho sự thanh cao, mai, thạch tượng trưng cho phẩm giá cao quý và ý chí, chúng được nhân cách hóa, trúc được ví như "quân tử", lan được coi như "mỹ nhân". Triết gia thời nhà Tống là Chu Hi đã bình về tác phẩm trúc, thạch và đá của Tô Thức như sau: "Trong tác phẩm của Tô Thức thể hiện sự trào phúng mỉa mai. Hơn nữa tinh thần mạnh mẽ như vũ bão của ông đã vượt thời gian, khiến ta vẫn muốn gặp con người ấy".

Mai, lan, trúc, thạch (cúc) trở thành đề tài vẽ tranh của giới văn nhân, cũng giống như tranh sơn thủy, thể hiện sự thay đổi nguồn cảm hứng hội họa mang tính lịch sử. Cũng trong thời Đường, Tống, tranh hoa và chim, tranh sơn thủy được hình thành một cách độc lập, song đề tài sáng tác phong phú hơn nhiều. Có nhà mỹ thuật cho rằng, thậm chí tranh hoa và chim xuất hiện sớm hơn tranh sơn thủy, ban đầu là những hoa văn động thực vật được vẽ trên các tác phẩm gốm sứ thời kì đồ đá mới. Thời nhà Đường có hơn 80 họa công được ghi nhận là những người có thể vẽ hoa cỏ, động vật, trong đó







Tranh *Tặng hải yến mặc lan* của Phan Thiên Thọ (33cm x 126cm), sáng tác năm 1944, tư liệu cá nhân.

không thể thiếu những người chuyên vẽ hoa và chim. Tranh hoa và chim từng là phương tiện truyền tải quan trọng thể hiện nguồn cảm hứng cung đình, đại diện tiêu biểu cho thể loại này là các tác phẩm với lối vẽ tỉ mỉ tinh tế của họa công cung đình Hoàng Thuyên (903 – 965) thời Ngũ Đại (907 – 960). Hoàng Thuyên là người sống trong cung một thời gian dài nên ông thiên về vẽ các loài hoa và chim lạ trong hoàng cung. Dư Hy là họa công cùng thời với ông (không rõ năm sinh, năm mất) thì lại thích vẽ cảnh thiên nhiên, ông rất giỏi vẽ tranh thủy mặc về hoa lá, cây, cỏ, chim và cá. Điểm tương đồng là ở chỗ bất luận một Hoàng Thuyên “phú quý” hay một Dư Hy “giản dị” đều rất chú trọng tả thực<sup>1</sup>. Những tác phẩm của Hoàng Thuyên và Dư Hy không còn thấy nhiều trong giới hội họa thời nhà Tống và nhà Minh. “Hoàng thể” do Hoàng Thuyên xây dựng nên đã được các họa công trong cung đình kế thừa và phát huy, còn phong cách của Dư Hy được các họa công tự do kế thừa và phát triển. Nếu như quan sát kĩ tranh hoa và chim thời kì này, có thể thấy khá giống với tranh sơn thủy thời kì Ngũ Đại và thời Bắc Tống, những hình vẽ lấy việc miêu tả cảnh vật vi mô làm tôn chỉ cũng đã đưa chúng ta hướng đến sự cao quý của “thần học tự nhiên”. Về điểm này, trong *Tuyên hòa họa pháp – họa diệu tự luận* có một đoạn văn đã miêu tả rất chính xác:

*Các loài hoa như mẫu đơn, thược dược, các loài cầm như loan, phượng, khổng tước đều tượng trưng cho sự phú quý; tùng trúc mai cúc, hải âu, cò, chim yến, tượng trưng cho sự thong dong; dáng chim hạc hiên ngang, chim ưng oai phong, dương liễu, ngô đồng tươi tốt, tùng bách ngay thẳng, tất cả đều được thể hiện trong tranh.*

<sup>1</sup> Đồ họa kiến văn chí của Quách Nhã Hư thời Tống viết: “Hoàng Thuyên thường vẽ về đề tài phú quý, Dư Hy thường vẽ về đời thường bình dị. Họ xuất thân trong hoàn cảnh khác nhau nên phong cách nghệ thuật khác nhau.”



Tranh vẽ chuyên nghiệp về hoa và chim phát triển không ngừng, đặc biệt giới họa công trong cung đình vẽ truyền thần hoa cỏ chim thú một cách nghiêm túc và cẩn thận, đây luôn là mục tiêu mà các họa công muốn hướng tới. Để tài chủ yếu là hoa mai, trúc, thạch, lan, mai, nho..., đặc biệt tranh thủy mặc được vẽ khá nhiều và trở thành một môn vẽ độc lập, đây cũng là hiện tượng tranh văn nhân nổi bật. Trong *Tuyên hòa họa phá* có ghi: “Có tranh vẽ màu mực nhạt, nét ngang nét xiên, không tập trung vào hình dáng, song hình dáng bên ngoài lại vô cùng độc đáo, thường không thấy có trong sử họa, mà xuất hiện nhiều trong các tác phẩm của nhà văn, nhà thơ” như Tô Thức, Văn Đồng. Các văn nhân không muốn người họa công giống như cúi mình trước vạn vật tự nhiên, chăm chỉ tô vẽ, và phủ nhận “Hoàng thể” vốn đang thịnh hành trong giới họa sĩ. Tất cả để tài mà họ lựa chọn, ngoài những vật tượng trưng và ẩn dụ, thì thông thường về bề ngoài đều không yêu cầu chặt chẽ, như các loại cây hạnh, đá kì dị, càng tạo điều kiện cho việc thể hiện được thể mạnh của họ – tức ngôn từ tư biện và đưa thư pháp vào trong tranh. Còn như tranh sơn thủy, hoa và chim càng dễ thể hiện “mặc hí” mà các văn nhân ca ngợi, hơn nữa cũng phù hợp với việc kết hợp thi, thư, họa, ấn, là “tứ tuyệt” trong cùng một bức tranh, thể hiện tài năng của họa công một cách toàn diện. Ngoài ra còn có một số họa công không thuộc giới họa công trong cung đình, cũng không phải là văn nhân. Họ ca tụng sự cao quý trong tranh văn nhân, nhưng cũng lại chìm đắm trong thế giới tự nhiên chân thực được vẽ trong tranh. Thời Nguyên, Minh khá nhiều người bài xích màu sắc song vẫn có những tác phẩm khá hoàn chỉnh “thủy mặc song câu” (hay còn gọi là “vừa họa vừa viết”). Phần lớn các tác phẩm vẽ hoa và chim của Vương Uyên (không rõ năm sinh) thời nhà Nguyên, Biên Văn Tiến (không rõ năm sinh) và Lâm Lương (1426 – 1495) thời nhà Minh, cũng như của các họa công Thẩm Châu, Văn Chủy Minh, Đường Dẫn (1426 – 1495) thuộc trường phái “Ngô môn”... đều thuộc thể loại này.

Thời nhà Nguyên, nổi bật nhất là tranh vẽ mai, trúc và chim, đa số là tranh thủy mặc. Đối với những văn nhân



Tranh Mẫu đơn tiêu thạch (hoa mẫu đơn và đá ngăm) của Từ Vĩ Hà (120,6cm x 58,4cm)







Mặc bồ đào (chùm nho) của Từ Vị Hà (116,4cm x 64,3cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.

không thể không rời xa chính sự thì tranh hoa và chim của Dư Hy đã mang lại niềm an ủi trong lòng họ. Triệu Mãnh Phủ và tứ đại họa gia đầu thời kì nhà Nguyên như Vương Mông, Nghê Toán, Ngô Trấn đều là những cao thủ vẽ trúc và đá. Kha Cửu Tư cho rằng tranh mặc trúc của ông là “nhân văn nhã sự” (việc tao nhã của văn nhân). Vương Miện (1287 – 1359) xuất thân từ nông dân, tuy đỗ khoa cử song lui về ở ẩn, được mệnh danh là “Chủ nhân hoa mai”, các tác phẩm về hoa mai của ông thanh tao, mới lạ, cảnh tự nhiên tràn đầy thi vị. Song người hoàn thiện việc thay đổi tranh hoa và chim từ cổ điển sang tranh văn nhân, thể hiện tranh thủy mặc thời cận đại “chuyên tả ý” rõ nét nhất, lại được cho là nhà thơ, họa sĩ, nhà biên kịch Dư Vị vào giữa thời kì nhà Minh.

Dư Vị (1521 – 1593), tự Văn Trường, hiệu Thiên Trì, ngoài ra còn có hiệu Thanh Tăng, người Sơn Âm, Chiết Giang (nay là Thiệu Hưng). Thời trẻ ông từng viết vở kịch “Tứ thanh viên”, tác phẩm này từng được nhà viết kịch nổi tiếng Dương Hiến Tổ thời nhà Minh ca tụng. Dư Vị luôn không gặp may mắn, nhiều lần thi cử nhưng đều không đỗ, một lần do tinh thần bất thường ông đã sát hại vợ và bị bắt vào ngục, sau khi được tha thì tuổi đã cao, ông mất năm 73 tuổi, ông có khoảng 10 năm theo đuổi nghệ thuật. Ông từng vịnh thơ như sau:

*Bán sinh lạc bá dĩ thành ông, độc lập thư tể tiêu văn phong, bút để minh châu vô xứ mãi, nhân phao nhân trịch đã đăng trung.*

(Khi đã có tuổi, quá nửa đời người, nhưng vẫn còn tinh thần hăng hái, một mình đứng trong thư phòng nghe tiếng sáo vẳng lại, những gì tôi vẽ ra đều như ngọc quý nhưng không ai ngợi khen).

Tranh hoa, chim và thư pháp của Dư Vị được gọi là “Thanh đẳng thể”, đã kế thừa những ưu điểm của các họa công thời Tống, Nguyên cũng như các họa công như Thẩm Châu, Lâm Lương..., không thanh tĩnh, nhẹ nhàng như tranh văn nhân của trường phái Ngô Môn, mà luôn mang



tâm trạng dao động bất an, ông mạnh dạn phá vỡ giới hạn bên ngoài thiên nhiên, truyền tải tình cảm mãnh liệt vào thiên nhiên. Tác phẩm thường mượn cảnh tả tình hoặc mượn để tả ý. Với bút pháp phóng khoáng, hình ảnh thoát li thực tế, màu mực sống động, nét vẽ tự do, phát huy được hết hiệu quả mờ ảo của giấy tuyên. Các tác phẩm hiện còn được lưu giữ như *Mẫu đơn tiêu thạch đồ*, *Mặc bồ đào đồ*, *Mặc hoa đồ*... đều vẽ phóng khoáng sống động vô cùng. Nhất Trịnh Nhiếp (Trịnh Bản Kiều) nhà thư họa thời Minh là một trong “Dương Châu Bát Quái” khi thấy tranh của ông đã từng thốt lên khen ngợi: “Ngũ thập kim dị thiên trì (Dư Vĩ) thạch lựu nhất chỉ” (ví Dư Vĩ như một cành thạch lựu), và còn khắc ấn “thanh đằng môn hạ tẩu cầu” để tỏ lòng ngưỡng mộ ông. Danh họa Tế Bạch Thạch thời cận đại cũng từng nhắc đến Dư Vĩ, ông tiếc nuối không được sinh ra sớm hơn 300 năm để “thanh đằng ma mặc lí giấy” (nguyên mài mực xếp giấy), bày tỏ niềm tôn kính vô hạn đối với Dư Vĩ.

Dư Vĩ dường như gắn với cách vẽ thủy mặc tả ý của thư pháp phóng khoáng, có ý nghĩa gợi mở cho phong cách hội họa của các họa sĩ thời nhà Minh như Chu Đạp, Thạch Đào, Dương Châu Bát Quái, các họa sĩ thời cận đại như Ngô Xương Nghiên, Tế Bạch Thạch...

### “Nam Bắc tông”

Triệu Mãnh Phủ thời đầu nhà Nguyên từng nói đến “cổ ý”, là theo đuổi cái cũ, khôi phục lại những gì đã bị phá hỏng thời Nam Tống, từ đó mở ra một luồng gió mới. Triệu Mãnh Phủ cùng với tứ đại họa sĩ thời nhà Nguyên đã hoàn thành việc thay đổi phong cách hội họa mà họ từng mong đợi. Đến thời kì nhà Minh, Thanh, ảnh hưởng tiêu cực của chủ nghĩa phục cổ cũng đã thể hiện rất rõ, trào lưu mô phỏng theo cái cũ trở nên thịnh hành, đến nỗi “gia gia tự cựu, nhân nhân đại si” (người người si mê), ngay cả họa sĩ bình thường cũng tự xưng là người học theo những họa sĩ nổi tiếng như Hoàng Công Vọng. Họa sĩ thời nhà Minh đã ngừng việc đi sâu nghiên cứu về tự nhiên, song họ vẫn hướng tới cuộc sống “ẩn dật”, không phải là non nước thực tế mà cảnh vẽ trong tranh của người xưa, từ hình vẽ đến nét bút, bất kể vẽ núi vẽ đá hay vẽ cây đều có thể tìm thấy “điểm ra” trong tác phẩm của bất kì họa sĩ nào ở bất kì triều đại hay thời kì nào. Họ nâng niu các kiệt tác có trong tay, dường như mô phỏng là con đường tốt nhất để đạt được giá trị hội họa cao quý, điểm thêm màu sắc đời sống thành thị và kinh tế phồn thịnh ở khu vực Giang Nam, khi hòa vào thiên nhiên sẽ làm thay đổi đến mức thiếu đi cơ hội hoặc về cơ bản là không cần thiết.

Triều nhà Minh đã khôi phục hội họa đời Nguyên, tranh văn nhân tập trung vào cảnh Giang Nam. Thẩm Châu (1427 – 1507), Văn Chủy Minh







(1470 – 1559), Đường Dần (1470 – 1523), Thù Anh (1493 – 1560)... thuộc “Ngô môn tứ gia” đều là những người sống ở vùng lân cận Tô Châu, đại diện cho tranh văn nhân trình độ cao thời Minh, vị trí đầu đàn của “Ngô môn phái” thời kì cuối triều Minh đã bị thay thế bởi “Hoa đình phái” của Mạc Thị Long (1539 – 1587), Đồng Kì Xương (1555 – 1636)... Đới Tiến (1388 – 1462), Lan Anh (1585 – 1664) theo “Vô lâm phái” hay còn gọi “triết phái” ở vùng Hàng Châu đã kế tục mọi trình độ của hội họa Nam Tống mà đại diện là Mã Viễn, nhưng vẫn chịu ảnh hưởng từ tranh văn nhân thời Nguyên. Hội họa thời Minh có khuynh hướng hình thức hóa, tinh tế hóa hội họa thời Tống Nguyên, các họa gia vẽ tranh văn nhân thời Tống Nguyên thường phản đối cách thể hiện khuôn mẫu hóa của giới họa sĩ và “thợ vẽ”, gọi đó là “điều khắc chạm trổ”, “khuôn sáo cũ”, hội họa được cho là việc “hàn mặc chi dư”, những danh họa như Tô Thức vẽ tranh, một mặt để giải trí, mặt khác thể hiện một kiểu quan niệm, tất cả những điều cần nhấn mạnh ở đây là tư tưởng, hành vi tự do và thể nghiệm đối với “đạo”. Thời Nguyên, tranh văn nhân trải qua quá trình phát triển, đến thời Tống lưu lại khá nhiều tác phẩm kinh điển, hình thành nên một loạt quy phạm và chế độ pháp lệnh riêng, ngay cả các họa sĩ văn nhân vốn cũng đã dựa vào cái cũ để thay đổi pháp lệnh và công nhận các tác phẩm kinh điển cổ đại. Họa sĩ thời nhà Minh và những nhà giám định tranh đều nhắc lại nhiều lần rằng, hội họa từ thời cha con Mễ Phất nhà Tống đến tứ đại thời Nguyên, “Thiên hạ chi năng sự tất hĩ”, giống như cho rằng nhiệm vụ của bản thân chính là giải thích, sắp xếp và tổng kết lại tư tưởng và bút pháp vốn có của tranh văn nhân.

Phong cách tinh tế, tỉ mỉ, đa dạng, biến hóa của Thẩm Châu, Văn Chủy Minh theo phái Ngô Môn thể hiện tư tưởng này rõ nét nhất. Cuối đời, Thẩm Châu ít khi lãng phí sức lực vào những việc không thuộc thơ văn hội họa, có thể thấy đây là một họa sĩ chuyên nghiệp mang hình mẫu học giả, hai tác phẩm quan trọng nhất của ông hiện lưu giữ ở Viện Bảo tàng Cố Cung, *Lư sơn cao đồ*, là bức họa vô cùng hùng vĩ, vận dụng suân pháp của Vương Mông thời nhà Nguyên, hiển nhiên, việc chỉnh lí và tổng kết bút pháp Vương Mông trở thành mục đích chính của bức tranh này.

Thẩm Châu lại không vận dụng bút pháp này vào các tác phẩm của ông, *Dạ tọa đồ* vẽ cảnh núi về đêm, dưới chân núi có căn nhà lá vài gian, trong có một người cầm cây nển ngồi ngay ngắn. Lần này Thẩm Châu đã vận dụng bút pháp của Ngô Trấn - một trong tứ đại họa gia thời Nguyên, đồng thời cũng giữ được đặc điểm cô đơn, ẩn dật của Ngô Trấn. Ngoài ra, tác giả còn đề lên tranh bài *Dạ tọa kí* dài hơn 400 chữ, kết hợp hài hòa khéo léo giữa hội họa, văn học và thư pháp. Lời văn *Dạ tọa kí* tao nhã, tràn đầy tính triết lí,



miêu tả cảm hứng và tâm trạng của họa sĩ khi ngồi nghe âm thanh của thiên nhiên trong đêm, đồng thời thể hiện tâm trạng “ngoại tĩnh nhi nội định” của ông, cảm khái về “nhân tuyên vị tức” trên trần thế. Thậm chí Thẩm Châu còn mô phỏng theo tác phẩm của họa sĩ Đới Tiến, họa sĩ theo “triết phái” và cũng cùng thời với ông. Có thể là bởi ông đã ngẫu nhiên đọc ra “cổ ý” trong tranh của đồng nghiệp và có được gợi ý, từ đó tìm ra cách biểu đạt “cổ ý” càng triệt để hơn.

Văn Chủy Minh là đồng hương của Thẩm Châu, và cũng là học sinh của ông, hai người đều thờ ơ với thi cử, thuộc hàng văn nhân nổi tiếng khắp vùng bởi giỏi cả thi, thư và họa. Văn Chủy Minh thường vẽ cảnh núi non, lấy màu xanh đậm làm chủ đạo, phong cách tinh tế, thanh tao. Thẩm Châu và Văn Chủy Minh có nhiều điểm tương đồng, họ đều có thái độ khá thờ ơ với thực tại, từng trải qua cuộc sống khá đơn giản cho đến cuộc sống giàu có, nên họ sống lối sống của văn nhân và theo đuổi hội họa như một cách hưởng thụ.

Nếu so sánh với thái độ siêu nhiên của Thẩm Châu và Văn Chủy Minh thì hậu thế Đồng Kì Xương và ngôn luận của ông luôn được tranh luận không ngả ngũ. Tranh của Đồng Kì Xương học theo phong cách của Đồng Nguyên, Cự Nhiên, Mễ Phất thời Ngũ Đại Bắc Tống và Nghệ Toán, Hoàng Công Vọng thời nhà Nguyên, chủ yếu vẽ sông núi, cây, đá, khói, mây... Đồng Kì Xương có vị trí và sức ảnh hưởng về mặt lịch sử hội họa, phần lớn là nhờ lí do từ chối “họa phân Nam Bắc nhị tông” của ông.



Sơn thủy đồ của Thẩm Châu.







Đào nguyên sơn cảnh đồ của Thù Anh (175cm x 66,7cm), hiện vật tại Viện bảo tàng nghệ thuật Thiên Tân.

Đồng Kì Xương, tự Huyền Tế, hiệu Tư Bạch, ngoài ra còn có hiệu cư sĩ Hương Quang, người Hóa Đình (nay là Tùng Giang, Thượng Hải). Ông vốn là một tiến sĩ, từng làm quan thượng thư, làm thầy giáo trong cung nhà Minh; ông là họa gia nổi tiếng, là nhà sưu tầm và thẩm định tranh lớn. Ông không chỉ sưu tầm tác phẩm nổi tiếng của tứ đại họa gia thời nhà Nguyên và bao gồm cả *Phú xuân sơn cư đồ* của Hoàng Công Vọng, mà còn sưu tầm cả những tranh gốc của Đồng Nguyên thời Ngũ Đại vốn rất hiếm thấy thời đó. Ông thường vẽ tranh thư pháp và viết sách, nỗ lực để cao tranh văn nhân. “Họa phân Nam Bắc nhị tông thuyết” của ông có ảnh hưởng rất lớn trong lịch sử hội họa, trong đó đề cập đến nguồn gốc hội họa và những tiêu chuẩn đánh giá về tranh văn nhân. Mạc Thị Long là người cùng theo Hoa đình phái với Đồng Kì Xương, ông đã vận dụng sự phân tích về hai giáo phái Nam Bắc của Phật giáo Trung Quốc để giải thích về lịch sử hội họa như sau:

*Thiền tông bao gồm hai phái Nam tông và Bắc tông, có từ thời nhà Đường. Tranh theo hai phái Nam Bắc tông cũng được phân chia từ thời Đường, nhưng bản thân chưa nghe đến Nam Bắc.<sup>1</sup>*

Hội họa chia thành “Nam Bắc tông” không phải là phân định họa sĩ là người Nam hay người Bắc, mà phân định bởi phong cách, bút pháp của tranh. Tranh “Bắc tông” bắt nguồn từ thời cha con họa sĩ Lí Tư Huấn thời nhà Đường, đến thời Nam Tống có Mã Viễn, Hạ Khuê kế thừa; “Nam tông” bắt nguồn từ thời họa sĩ, nhà thơ Vương Ung nhà Đường, truyền đến Đồng Nguyên thời Ngũ Đại, Mễ Phát thời nhà Tống..., và còn truyền đến thời Hoàng Công Vọng và tứ đại họa gia thời nhà Nguyên. Mạc Thị Long là đồng đạo, là bạn và là trưởng bối của Đồng Kì Xương, thường vẫn hay giao lưu qua lại, quan điểm hoàn toàn giống nhau. Đồng Kì Xương từng tiếp nhận và phát triển học thuyết của Mạc Thị Long, và giải thích rõ nguồn gốc của tranh văn nhân:

*Tranh văn nhân bắt nguồn từ Vương Hữu Thừa (Vương Duy), sau đó được các họa sĩ như Đồng Nguyên, Tăng Cự Nhiên,*

1 Họa thuyết, Mạc Thị Long thời nhà Minh.



Lý Thành, Phạm Khoan kế thừa. Lý Long Miên, Vương Tấn Khanh (Vương Sần), Mễ Nam Cung và Hồ Nhi (hai cha con Mễ Phất, Mễ Hữu Nhân) đều kế thừa từ Đồng Nguyên và Tăng Cự Nhiên, sau đó được truyền đến tứ đại họa sĩ thời nhà Nguyên: Hoàng Tự Cửu, Vương Thúc Minh (Vương Mông), Nghê Nguyên Trấn (Nghê Toán), Ngô Trọng Khuê (Ngô Trấn), và truyền đến Ngũ Triều Văn (Văn Chủy Minh), Thẩm (Thẩm Châu). Nhược Mã (Mã Viễn), Hạ (Hạ Khuê), Lý Đường, Lưu Tùng Niên...

Một người đồng hương với Đồng Kỳ Xương là Trần Kế Nho từng nhận xét:

*Lý phái (Lý Tư Huấn và Bắc Tông) vi tế mà thiếu sĩ khí; Vương phái (Vương Duy và những người sáng lập Nam Tông) hư hòa tiêu tán, đó là thiên Huệ Năng, không phải là Thần Tú<sup>1</sup>.*

“Họa phân Nam Bắc nhị tông thuyết” nhờ dựa vào ảnh hưởng của Đồng Kỳ Xương mà được truyền bá rộng rãi, và ảnh hưởng tới cả sự phát triển của tranh văn nhân thời Minh - Thanh, giúp cho hội họa Trung Quốc hình thành hệ thống lí luận của các trường phái. Về sự phân định các trường phái, lịch sử hội họa Châu Âu cũng có tình trạng tương tự, ví dụ như nghệ thuật Ý thời kì Phục hưng và hội họa miền Bắc như Milan... Phân chia trường phái theo góc độ đặc trưng bút pháp và phong cách xem ra rất rõ ràng, không thiên lệch, nhưng những họa sĩ vẽ tranh văn nhân như Đồng Kỳ Xương thì có thể thấy rõ sự tôn sùng và ca ngợi “Nam tông”. “Nam tông” được coi như là tranh văn nhân, ngoài việc nhấn mạnh “đốn ngộ”, “sĩ khí”, “hư hòa tiêu tán”, thì chủ yếu là ca ngợi tinh thần và nhân cách thanh cao của những văn nhân đại phu từng làm quan, nhưng muốn lui về sống ẩn dật.

## “Tứ tăng” và “Tứ vương”

Từ đời Thuận Trị (1644 – 1661) đến đầu thời Khang Hy (1662 – 1722), tranh thủy mặc của tầng lớp nhân văn phát triển

1 Huệ Năng và Thần Tú là hai vị cao tăng thời nhà Đường, Đàm Gia là người sáng lập ra Nam tông và Bắc tông. Thần Tú và “Bắc tông” của ông là “tiền ngộ phái”, tức là thông qua quá trình khổ tu mà ngộ đạo; còn “Nam tông” là phái do Huệ Năng sáng lập lại cho rằng không phải khổ tu trường kì, mà có thể thông qua “đốn ngộ” lập tức đắc đạo.



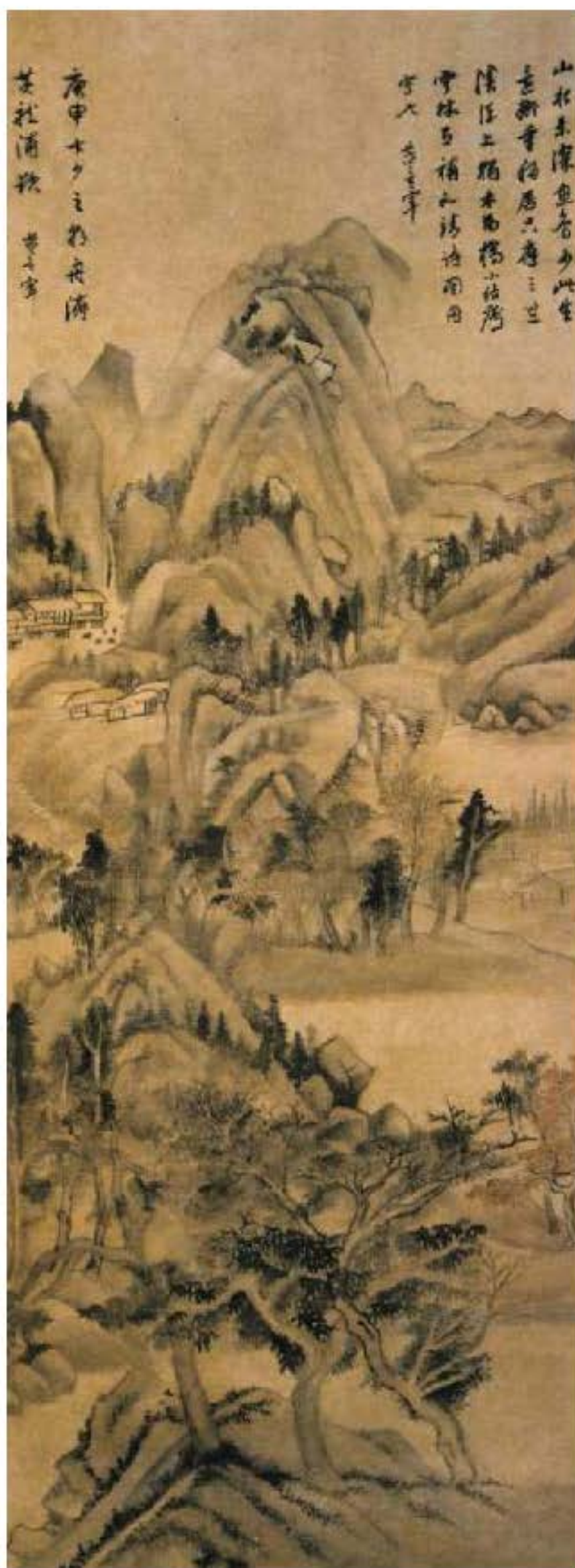
*Mãnh Thục cung kỹ hòa đồ* (vũ nữ cung Mãnh Thục) của Đường Dần (124,7cm x 63,6cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Bắc Kinh.







Lam dung tứ xuyên sắc đồ của Đồng Kỳ Xương (138,8cm x 53,3cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.



Lâm hòa tinh thơ ý đồ của Đồng Kỳ Xương (154,1cm x 64,3cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.



và hình thành hai hướng theo đuổi nghệ thuật khác nhau. Phái Tứ vương họa kế thừa tư tưởng của Đồng Kì Xương cuối thời nhà Minh, với tôn chỉ phỏng theo cái cũ, nên nhận được sự quan tâm của hoàng triều, hội họa được xếp vào vị trí chính thống. Những họa sĩ thời nhà Minh từ nơi khác chuyển đến vùng Giang Nam gửi tâm tư vào non nước, mượn tranh vẽ để giải sầu, mở ra một luồng gió mới trong nghệ thuật, tiêu biểu như “Tứ tăng” và Kim lăng bát gia, Tân an phái.

“Tứ tăng” là chỉ bốn họa sĩ Chu Đạp, Thạch Đào, Thạch Khê, Hoàng Nhân. Cuối thời nhà Minh, dân tộc Mãn từ phương Bắc kéo vào Bắc Kinh, xây dựng nên đế chế nhà Minh, dường như diễn lại lịch sử từ thời Nam Tống đến đầu nhà Nguyên. Chu Đạp và Thạch Đào là hậu duệ của vương triều nhà Minh, Thạch Khê và Hoàng Nhân cũng tự nhận mình là con cháu nhà Minh, bốn người đều có nhận thức dân tộc cao độ. Họ mượn tranh để nói lên tình cảm về cuộc sống và nỗi niềm trong lòng, gửi gắm khát vọng quay trở về quá khứ, về mặt nghệ thuật chủ trương “mượn cổ khai kim”, phản đối những quan niệm cổ hủ, chú trọng cảm nhận cuộc sống, nhấn mạnh cảm xúc tâm tư. Họ đã phá vỡ những rào cản bó buộc hội họa đương thời, xây dựng nên cái mới, sáng tạo ra phong cách hội họa mới lạ, không chỉ gây nên chấn động trong giới hội họa đương thời, mà còn ảnh hưởng sâu rộng đến thế hệ sau. Trong đó, Chu Đạp, Thạch Đào là những đại diện tiêu biểu nhất.

Chu Đạp (1626 – 1705) tức Bát Đại Sơn Nhân, ông không chỉ là “vương tôn” trong hoàng cung mà còn sinh ra trong một gia đình thư hương có tiếng. Sau khi triều nhà Minh bị lật đổ, ông xuống tóc đi tu, sau làm đạo sĩ, sống ở “Thanh Vân Phổ”, hiệu Bát Đại Sơn Nhân, Tuyết Các, Các Sơn, Nhất Các Sơn, Lương Nguyệt, Đạo Lang... Tranh của ông luôn dùng thủ pháp tượng trưng, ngụ ý và khoa trương, xây dựng nên hình tượng đặc biệt, thể hiện tình cảm chán ghét xã hội đương thời và nỗi đau nước mất nhà tan. Tranh sơn thủy của ông theo đuổi phong cách của Đồng Nguyên, Đồng Kì Xương; tranh hoa và chim chịu ảnh hưởng của Lâm Lương và Dư Vị thời Minh, đồng thời tự xây dựng phong cách riêng, mỗi bông hoa, mỗi chiếc lá, mỗi con chim, mỗi hòn đá đều được vẽ đặc biệt, tự nhiên. Trên giấy vẽ, ông luôn chỉ dùng mực vẽ một con chim, một con cá hoặc một bông hoa, tạo nên cảnh huyền ảo. Bát Đại Sơn Nhân không chỉ dùng nguyên lí thư pháp trong tranh vẽ, mà còn vận dụng qui tắc về kết cấu, do đó tranh của ông chịu ảnh hưởng của tư duy trừu tượng, thể hiện vạn vật, về cơ bản ông chỉ vẽ tranh đen trắng, dường như cảnh non nước, hoa, chim chính là thế giới mà ông nhìn thấy, hơn thế nữa, ông tuyệt đối không dùng màu sắc







khác. Hiển nhiên, đối với tranh thủy mặc của ông thì sắc màu là một thứ khô cứng, làm mất đi cảm giác về hình thức bên ngoài và tính tượng trưng, đó cũng là điều phù hợp với tình cảm cực đoan mà ông mong muốn thể hiện, bao gồm sự xa rời và bất mãn với hiện thực, đau buồn vô hạn trước sự sụp đổ của triều đình nhà Minh.

Thạch Đào và Bát Đại Sơn Nhân đều là hậu duệ của hoàng gia, hai người tuy chưa từng quen biết, nhưng đã có thư từ qua lại, và còn hợp tác vẽ tranh, có thể nói họ đều rất tài giỏi. Trong lịch sử hội họa Trung Quốc, hai người được coi là "bình giá tể khu" (tài nghệ ngang nhau). Thạch Đào (1642 – 1707), vốn họ Chu, sau xuất gia làm tăng, pháp danh Nguyên Tế, hiệu Thạch Đào, Hòa thượng Khổ Qua, Đại Định Tử v.v.. Cũng giống như Bát Đại Sơn Nhân, Thạch Đào vốn là hậu duệ của hoàng gia triều Minh, từ khi triều Minh bị lật đổ, trong lòng ông mang nhiều đau khổ; ông hoài niệm về quá khứ, mượn thư họa để trút bỏ tâm tư tình cảm, thư họa trở thành nơi gửi gắm nhân sinh. Tranh sơn thủy của Thạch Đào đặc biệt, một mình một vẻ, cảnh sắc mới lạ, kết cấu phóng khoáng, bút pháp tự do. Những trải nghiệm khi ngao du khắp thiên hạ đã giúp ích cho ông rất nhiều trong sáng tác tranh, ông quan niệm: "Sưu tận kì phong dã thảo cảo" (khám phá hết núi non kì vĩ vẽ phác họa), đối với tranh truyền thống lại thể hiện sự bàng quan, bất luận vẽ Hoàng Sơn mây trắng vờn quanh, cảnh nước non phía Nam, cảnh thu liễu rủ bên hồ, tùng xanh trên vách đá, hay vẽ nhà lá, khe suối hay cảnh núi non, tất cả đều có cấu tứ đặc biệt. Sau Đồng Kì Xương, giới hội họa theo trào lưu mô phỏng phong cách cổ xưa, coi thế giới tự nhiên là người thầy như Thạch Đào là điều hiếm thấy. Tác phẩm của Thạch Đào được lưu giữ khá nhiều, nổi tiếng như *Sơn thủy thanh âm*, *Tây viên nhĩ tập đồ*, *Hoài dương khiết thu đồ*, *Hoàng Sơn bát sinh sách*, *Lư sơn du lâm đồ*, *Dư hàng khán sơn đồ*....

Thạch Khê (không rõ năm sinh, tăng danh Khôn Tàn) và Hoàng Nhân (1610 – 1661, hiệu Hòa thượng Tiệm Giang) là hai vị "họa tăng", tuy là di dân thời nhà Minh, nhưng so với Chu Đạp, Thạch Đào, tâm thái của hai "họa tăng" này thiên về siêu nhiên. Tranh sơn thủy của Thạch Khê thay đổi theo phong



*Khô trà ngư điều đồ* của Bát Đại Sơn Nhân (149,5cm x 70cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Bắc Kinh.



cách của Vương Mông và Hoàng Công Vọng, luôn vẽ cảnh thật, miêu tả cảnh núi non trùng điệp, hùng vĩ. Tranh sơn thủy của Hoàng Nhân theo phong cách Nghệ Toán, thường vẽ cảnh núi non nổi tiếng, đặc biệt là cảnh Hoàng Sơn. Tranh có bố cục đơn giản, bút pháp xuất thần, thể hiện khí chất hùng vĩ của ngọn núi nổi danh. Qua đó có thể coi ông là đại diện của "Tân an phái".

Cũng giống như tứ đại họa gia thời nhà Nguyên nhận được sự tôn sùng của đa số họa sĩ thời Minh, Thanh, tứ họa tăng cuối thời Minh đầu thời Thanh và các tác phẩm của họ cũng nhận được sự ca ngợi của các nhà sưu tầm và họa sĩ thời cận đại. Nhà mỹ thuật Vương Bá Mẫn từng bình luận về điểm này như sau: trong số các tác phẩm của tứ họa tăng, "Yếu tố tư tưởng Phật giáo Đạo giáo ảnh hưởng rất sâu sắc. Trong sáng tác nghệ thuật, họ luôn luôn mang những cảm xúc đau thương, phiền muộn, phẫn nộ của bản thân. Tranh của họ mang đặc điểm khá dung dị, giản đơn. Trong lịch sử, Nho giáo chủ trương coi bình dị thanh khiết là cao quý, yêu thích thanh tĩnh và giản đơn, như "ngọc trắng không tì vết là vật quý", cũng chính là đạo lý này. Bút pháp của họ khác biệt khá rõ ràng, Hoàng Nhân dùng bút pháp linh hoạt, kì ảo, chú trọng thanh tú; Thạch Khê lại có phong thái tĩnh, chú trọng thuần phác; Bát Đại Sơn Nhân nét bút giản đơn, chú trọng thần thái; Thạch Đào có nét bút thư thái, chú trọng cảm xúc. Khi giới họa sĩ có xu hướng hoài cổ, cũng là giai đoạn "người người si mê" xuất hiện, họ thể hiện hết mình, phá vỡ sự đơn điệu trong hội họa, và mang lại phong cách đặc biệt, đây là hiện tượng hiếm thấy trong lịch sử".

"Tứ vương" là chỉ Vương Thời Mẫn (1592 – 1680, tự Tồn Chi, hiệu Yên Khách, còn có hiệu Lư Tây Lão Nhân, người Thái Thương, Giang Tô), Vương Giám (1598 – 1677, hiệu Tương Bích, tự xưng là Nhiễm Hương Am Chủ, người Thái Thương), Vương Huy (1632 – 1717, tự Thạch Cốc, hiệu Canh Yên Tán Nhân, người Thường Thục, Giang Tô), Vương Nguyên Kì (1642 – 1715, tự Mậu Kinh, hiệu Lộc Đài). Ngoài ra còn có Ngô Lịch (1632 – 1718), Quân Các (1633 – 1690, tự Thọ Bình, hiệu Nam Diển, người Thường Châu, Giang Tô), gọi chung là "Tứ vương ngô quân" hoặc "Thanh sơ lưu gia". Họ xem chủ trương nghệ thuật của Đồng Kì Xương như báu vật, dốc hết tâm huyết mô phỏng theo phong cách cổ, chú trọng kĩ xảo, theo đuổi cảm hứng ôn hòa. Do vị trí của "tứ vương" khá nổi bật trong xã hội, giao du rộng, môn sinh nhiều, ảnh hưởng lớn trong giới văn nhân, phong cách nghệ thuật của họ lại được sự tán dương, ủng hộ của hoàng triều nên được coi là phái hội họa chính thống, ảnh hưởng đến cả thời kì cận hiện đại.

Những nhận xét thường thấy về "Tứ vương" như: ý tứ thâm hậu, về mặt bố cục, thần thái, ý cảnh... đã đúc kết ra một số kinh nghiệm có tính quy luật.







Sưu tậ kị phong đả thảo cảo đồ của Thạch Đào (42,8cm x 285,5cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.

Nhưng do xem nhẹ hiệu pháp tự nhiên, thiếu cảm xúc cụ thể, phần lớn các tác phẩm đều đơn điệu, trống trải, thiếu sinh khí và ý tưởng mới, điều này đã cản trở họ đạt được thành tựu cao hơn.

Trên thực tế, những gì “Tứ vương” dồn sức xây dựng đều là sự nghiên cứu về tranh cổ được nâng đến mức học thuật cao độ khiến người đời phải kính phục, nhưng kiểu học thuật không cần giấu giếm này mang giá trị cá nhân thiên lệch. Những tinh hoa của “Tứ vương”, từ Đồng Nguyên, Cự Nhiên thời Ngũ Đại đến Lý Thành, Phạm Khoan, Quách Hy, cha con Mễ Thị, Triệu Bá Câu và Vương Săn thời Bắc Tống, cho đến Triệu Mãnh Phủ và Tứ đại họa gia thời Nguyên, đều thuộc phái “Nam tông” mà Đồng Kì Xương đã tổng kết. Vương Bá Mẫn chỉ ra rằng, nghiên cứu của “tứ vương” về hội họa Nam tông từng kéo dài hơn một thế kỉ<sup>1</sup> và đạt được những thành quả bất luận thế nào cũng đều đáng được trân trọng. Cũng giống như văn nhân Trung Quốc tôn thờ “chí lí danh ngôn” trong thánh hiền cổ đại, các họa sĩ đều cho rằng chân lí tranh sơn thủy cần có ngôn ngữ hoàn mỹ tương ứng để làm tăng thêm ý nghĩa. Ngoài ra còn thấy các họa sĩ thời Minh, Thanh đề trên tranh “mô” và “phỏng” ai đó, có khi chỉ phản ánh sự khiêm nhường của tầng lớp văn nhân và sự tôn trọng đối với trào lưu phổ biến đương thời, chưa hẳn là chạy theo một cách vô thức. Ví dụ điển hình nhất là ngay cả Thạch Đào và Bát Đại Sơn Nhân là những họa gia có phong cách nổi bật, họ cũng tự nhận những tác phẩm của mình chỉ là mô phỏng, đương nhiên, không có ai coi đó là sự thật.

## Thời kì cuối của dòng tranh văn nhân và các họa sĩ nổi tiếng thời cận đại

“Dương Châu bát quái” nổi bật ở giữa thời nhà Minh, có thể coi đây là giai đoạn kết thúc của quá trình phát triển tranh văn nhân Trung Quốc.

1 Thông sử hội họa Trung Quốc quyển hạ, Vương Bá Mẫn, Nhà sách Tam Liên Bắc Kinh 2000, trang 134.





Thái lãng đồ của Kim Nông, hiện vật tại Viện Bảo tàng Cổ Cung, Bắc Kinh.

Từ thời kì Gia Khánh triều Thanh (tại vị 1796 – 1820), Đạo Quang (tại vị 1821 – 1850) đến đầu thế kỉ XX, xã hội truyền thống từng bước suy thoái, do sự tiếp bước của lịch sử cận đại và sự chuyển đổi xã hội, môi trường văn hóa do tầng lớp văn nhân xưa bảo tồn đã thay đổi theo thời đại. Văn hóa phương Tây du nhập vào phương Đông mạnh hơn vũ bão, lớn hơn gấp nhiều lần so với văn hóa Phật giáo được truyền bá hơn 1000 năm trước, hội họa cũng có sự đổi mới. Dòng tranh văn nhân được coi là chính tông và dòng tranh cung đình được xây dựng trong hoàng triều ngày càng suy thoái. Khi mở hải cảng thông thương ở Thượng Hải và Quảng Châu đã hình thành nên trung tâm hội họa mới, xuất hiện Hải phái và Lĩnh Nam họa phái, hai phái này đều có sự dung hòa với bút pháp phương Tây.







### Ấn chương thư họa

Từ thời Minh, Thanh, đóng ấn là một phần quan trọng trong thư họa, trở thành quy ước. Một họa sĩ toàn diện, luôn phải tinh thông lý luận thư họa, thông hiểu thư pháp, họa pháp, triện khắc, và có bút pháp điêu luyện. Đa số các họa sĩ nổi tiếng không chỉ chú trọng việc vẽ mà còn làm ấn cho riêng mình, ấn mà họ dùng kết hợp với tác phẩm mà họ vẽ tạo nên một chỉnh thể thống nhất hoàn mỹ. Ấn đóng trên tranh chủ yếu bao gồm ấn của tác giả, ấn của người để tựa, ấn của người thưởng lãm, trên ấn khắc tên hoặc hiệu, hoặc câu văn, câu thơ, lời bình, sưu tầm, thưởng lãm.

“Dương Châu bát quái” hay còn gọi “Dương Châu họa phái”, là chỉ giữa thế kỉ XVIII có một số họa sĩ tập trung ở Dương Châu, bao gồm Kim Nông, Hoàng Thận, Trịnh Nhiếp, Lý Đơn, Lý Phương Ứng, La Sính, Hoa Nham, Cao Phong Hàn, Mẫn Trinh, Biên Thọ Dân.... “Dương Châu bát quái” có phong cách độc đáo, họ có thái độ đối với giá trị truyền thống khác với “Tứ vương ngô huy”, họ ít tập trung vào mô phỏng theo hội họa “Nam tông”, mà chịu ảnh hưởng phong cách Thạch Đào, coi Dư Vị và Bát Đại Sơn Nhân là tri âm. Đa số “Dương Châu bát quái” không chuyên vẽ núi non, mà họ yêu thích vẽ hoa, chim, mai, trúc. Họ vẽ “tứ quân tử” mai, lan, trúc, cúc để thể hiện phẩm cách của chính mình, vẽ thạch cũng là để thể hiện lòng “kiên trinh”. Năm Càn Long triều Thanh (1736 – 1795), Dương Châu là thành phố phồn hoa, buôn bán sầm uất, nhiều họa sĩ nơi đây sinh sống bằng nghề vẽ tranh, viết chữ. Tranh sơn thủy yêu cầu tỉ mỉ nghiêm túc, tranh hoa và chim thể hiện sự phóng khoáng, bay bổng, được phác thảo rất nhanh, cũng giống như tranh thư pháp vậy.

Trong “Dương Châu bát quái”, người có khí chất văn nhân nhất là Kim Nông (1687 – 1764, hiệu Đông Tâm tiên sinh) và Trịnh Nhiếp (1693 – 1765, hiệu Bản Kiếu). Kim Nông có cuộc sống nghèo khổ cơ cực, song ông có sở thích du ngoạn khắp nơi và đã từng đến những thắng cảnh nổi tiếng. Truyền rằng sau khi ông 50 tuổi mới bắt đầu học vẽ tranh, ông học theo Văn Đổng thời Tống và Vương Miện thời Minh. Phong cách vẽ của ông đặc biệt đơn giản, mộc mạc và được gọi là “Kim Nông thể”. Ông thường vẽ những bức tranh nhỏ về hoa cỏ với màu mực nhạt, tranh hoa mai vẽ cành xiên ngang, hoa đua chen rực rỡ. Đôi khi ông cũng vẽ tranh sơn thủy, tranh nhân vật, và đề vịnh rất hay. Trịnh Bản Kiếu từng làm quan, do khi mất mùa ông đã xin cứu tế cho dân mà chịu tội với quan trên, từ đó ông buồn chán, từ quan phiêu bạt về Dương Châu, sống bằng nghề bán tranh. Cũng giống như Bát Đại, Thạch Đào, Trịnh Bản Kiếu mượn thư họa để trút bỏ nỗi niềm, thể hiện phẩm chất thanh cao và lí trí của bản thân. Ông cũng là một họa sĩ chỉ vẽ tranh đen trắng, nổi tiếng với tranh lan, trúc, nét bút đầy nội lực, thanh thoát, mới lạ, ẩn chứa tâm tình, dưới góc nhìn của



những văn nhân truyền thống thì còn nhiều tinh hoa ẩn chứa bên trong chưa thể hiện hết ra ngoài.

“Hải phái” là cách gọi chung những họa sĩ sống ở thành phố Thượng Hải, trong đó hoạt động hội họa của một số người đã vượt qua phạm trù tranh văn nhân truyền thống. Họa sĩ thể hiện đặc trưng của trường phái này rõ nhất là Triệu Chi Khiêm (1829 – 1884), Nhiệm Bá Niên (1840 – 1896), Ngô Hữu Như (khoảng 1840 – 1893) và Ngô Xương Nghiên (1844 – 1927). Trong thời kì này, giới văn nhân không còn có được vị trí cao sang trong xã hội hay gia cảnh quyền thế như trước đây vẫn thường thấy, dường như giờ họ chỉ là những “thợ vẽ” mà trước đây họ vốn xem thường. Triệu Chi Khiêm thường đi bán tranh để duy trì cuộc sống, không giống như Đồng Kì Xương trước đây nhàn nhã thường lãm tranh cổ, tranh của ông vừa phải theo những yêu cầu của khách hàng lại vừa cố giữ được sự tao nhã của người nghệ sĩ. Nếu so sánh với tác phẩm của tiền bối thời nhà Minh và đầu nhà Thanh, thì tranh của ông có bố cục chặt chẽ, màu sắc phong phú, kẻ trần tục hay người cao sang ai ai cũng có thể thưởng lãm. Nhiệm Bá Niên vốn là học trò của Phiến Trang, tuy chưa đạt đến tiêu chuẩn của một văn nhân, nhưng ông lại là họa sĩ tài hoa, toàn diện, sớm thuần thục kĩ thuật vẽ, ông giỏi vẽ chân dung, hoa và chim. Nhiệm Bá Niên sáng tác theo phong cách nhạt và nhã, vẽ đòi hỏi chuẩn xác, tinh tế và sinh động trong hội họa thì ông đều chịu nhiều ảnh hưởng từ “Dương Châu bát quái”. Những thành quả mà Ngô Xương Nghiên có được về thư pháp đã giúp ích rất nhiều cho ông, ông chuyên dùng bút lông cừu mềm mại viết nhiều thể chữ khác nhau, từ đó tổng kết ra các bút pháp khác nhau, vẽ các đối tượng khác nhau, ví dụ như dùng bút vẽ thân cây, cành lá để viết chữ triện, chữ lệ vuông vắn, khỏe khoắn, dùng bút vẽ hoa cúc, dây nho để viết chữ thảo mềm mại bay bổng. Cách phối màu của ông cũng kế thừa và phát triển hơn Triệu Chi Khiêm, ngoài ra ông còn tiếp thu kĩ thuật tranh phương Tây và tranh dân gian, ông thường dùng màu đỏ, vàng và xanh lá phối với mực đen, tạo nên sự hài hòa đặc biệt.

“Hải phái” đã kế thừa những thành tựu của hội họa thời kì cuối nhà Thanh, từ sự chuyển biến hoàn cảnh xã hội và văn hóa có thể thấy, thời đại văn nhân đã kết thúc, cùng với việc xóa bỏ chế độ khoa cử, tầng lớp văn nhân truyền thống không còn “con đường hoạn lộ” đáng để chờ đợi, về lí luận, chỉ có thể suốt đời là “áo vải bình dân”, thông qua tranh văn nhân để gửi gắm tâm sự về “xuất thế” và “ẩn dật”, điều này cho thấy sai lầm và viển vông. Dù vậy, những cảnh giới mỹ học mà tranh văn nhân từ xưa truyền lại đã được tích lũy trong ý thức của cả dân tộc này, con người không vì sự thay đổi của xã hội mà







Một phần của *Tiểu âm nạp lương đồ*, của Nhiệm Bá Niên, vẽ chân dung Ngô Xương Nghiên hiện vật tại Viện Bảo tàng Chiết Giang.





Sĩ nữ đồ của Nhiệm Bá Niên, hiện vật tại Viện Bảo tàng Nam Kinh.

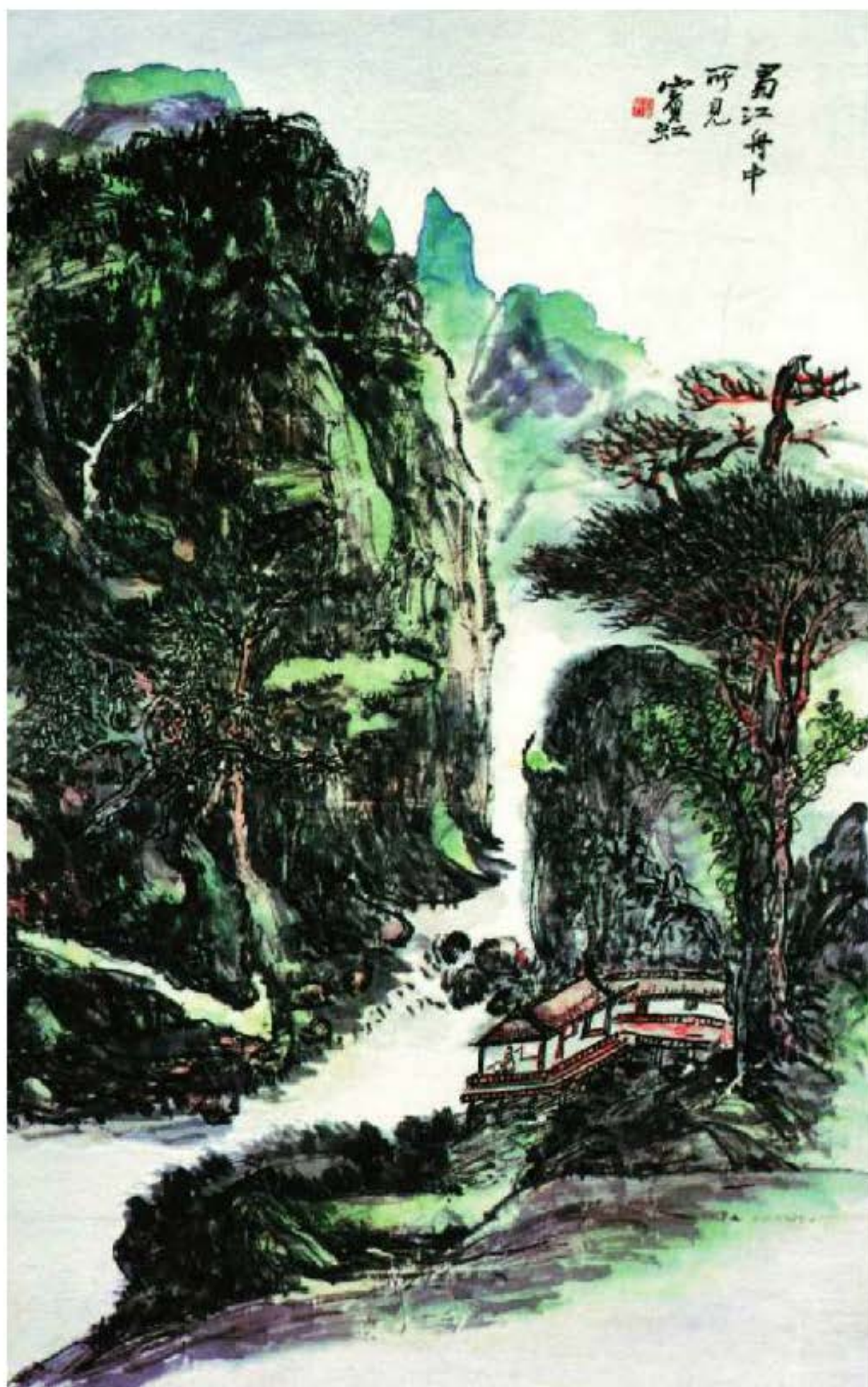
từ bỏ phương hướng đó, tranh văn nhân được hình thành và thể hiện qua công cụ giấy tuyên bút mực cũng như vậy. Nó có sự liên hệ giữa tình cảm và cách người Trung Quốc cảm thụ tự nhiên, cảm thụ thế giới, do đó mọi người tin tưởng hình thức hội họa dân tộc này vẫn mang sức sống mãnh liệt. Sau khi số lượng lớn "tranh phương Tây" như tranh sơn dầu du nhập vào Trung Quốc, người Trung Quốc cho rằng cần phải có khái niệm về "tranh Trung Quốc", để gìn giữ bản sắc cơ bản của hệ thống này.

Khi một người Trung Quốc và một độc giả phương Tây nhìn thấy thuật ngữ "Tranh Trung Quốc" thì họ có suy nghĩ khác nhau: người phương Tây có thể sẽ hiểu "Tranh Trung Quốc" bao trùm tất cả hội họa Trung Quốc; người Trung Quốc thì biết rõ "Tranh Trung Quốc" là cách gọi một phần kế thừa hội họa cổ đại, đó chính là tranh văn nhân.

Những họa sĩ thế kỉ XX vẫn sáng tác theo hình thức truyền thống, lấy danh tiếng của "quốc họa đại sư" để chúng ta hiểu rõ hơn về hội họa. Trong thời kì này, môi trường mà họa sĩ tiếp xúc phức tạp hơn nhiều so với thời các bậc







Thực giang châu trung sở kiến đồ của Hoàng Tân Hồng, (76,5cm x 48cm),  
hiện vật tại Viện Bảo tàng Nam Kinh.



tiền bối của họ. Cho dù khẩu hiệu “Trung học vi thể, Tây học vi dụng” trong lĩnh vực học thuật được không ít người hưởng ứng, nhưng với “họa gia Trung Quốc” thì ngược lại, họ vẫn cần phải tìm lại vị trí của chính mình trong bối cảnh văn hóa và giá trị quan phương Tây không ngừng ăn sâu, mà văn hóa truyền thống ngày càng mất đi vị trí thống trị. Ra đời trong sự ghét bỏ phong cách bảo thủ cổ hủ từ thời “Tứ vương” nhà Thanh, một bộ phận họa sĩ muốn xây dựng luồng gió mới dựa trên những di sản mỹ thuật khác ngoài tranh văn nhân, ví dụ như Bích họa Đôn Hoàng, tranh cung đình và nghệ thuật dân gian, nhưng những mong muốn này đều khó mà trở thành phần chính yếu của “Trung Quốc họa”. Quan niệm và hình thức tranh văn nhân trên thực tế đã trở thành “quốc học” đặc trưng quyết định tâm lý văn hóa dân tộc – trường phái Khổng Tử Lão Trang – bộ phận cấu thành quan trọng, cài thêm vòng nguyệt quế “quốc họa”, cũng trôi nổi theo sự hưng suy của quốc học.

Nửa đầu thế kỉ XX, Trung Quốc đã trải qua sự sụp đổ của vương triều phong kiến cuối cùng, quân phá hỗn chiến, dân quốc thành lập, chiến tranh kháng Nhật, nội chiến. Năm 1949 nước Cộng hòa Nhân dân Trung Hoa thành lập. Cho dù trong nửa thế kỉ này tình hình chính trị xã hội và đời sống văn hóa của Trung Quốc xảy ra thay đổi lớn lao, nhưng cũng đã xuất hiện một loạt họa sĩ nổi tiếng. Tuy giữa những tác phẩm của họ và trào lưu hiện đại, lý tưởng thẩm mỹ hiện đại có khoảng cách ở mức độ khác nhau, song họ đã thể hiện được ý thức văn hóa dân tộc sâu sắc, cũng thấm nhuần tâm lý tình cảm của người hiện đại ở các mức độ khác nhau. Sinh ra trong thời đại này, họ không hèn mà cùng tự nhận nhiệm vụ chuyển hóa tính sáng tạo để hoàn thiện hội họa truyền thống, dung hòa cổ kim, đồng thời đối diện với tất cả thách thức bên ngoài và giá trị quan thời đại, dốc hết quyết tâm và nghị lực để thực sự làm nên một trường phái.

Tế Bạch Thạch (1863 – 1957) là người Hồ Nam, ông khiến chúng ta liên tưởng đến Vương Miện thời Nguyên và Kim Nông thời “Dương Châu bát quái”, họ đều là họa sĩ được Tế Bạch Thạch ngưỡng mộ, ngoài ra ông còn rất sùng bái Dư Vị, Thạch Đào, Chu Đạp, Lý Đàm trong “Dương Châu bát quái” và



Bức họa *Tượng Cao Ung* của Nhiệm Bá Niên (130,9cm x 48,5cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Thượng Hải.







Tả sơn ngâm quán đồ của Tế Bạch Thạch (128cm x 62cm), sáng tác năm 1932, hiện vật tại Viện Bảo tàng Trưng Khánh.



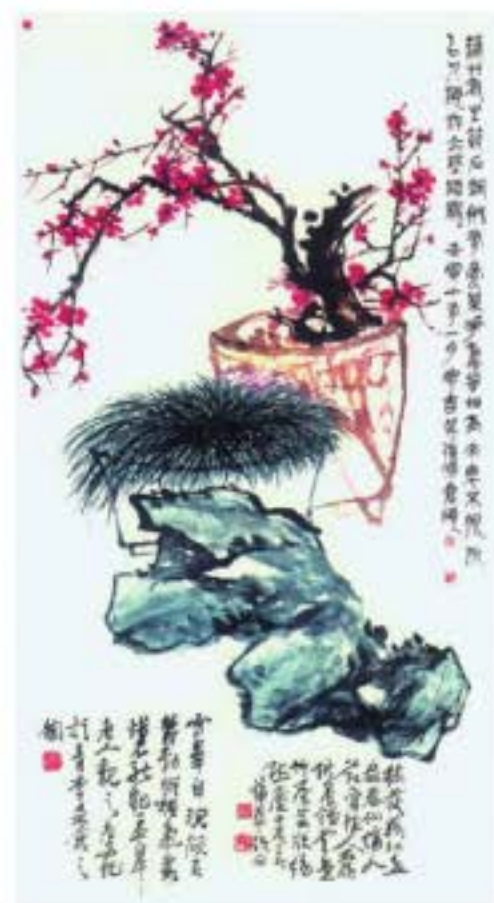
Bức họa Bất đảo ông của Tế Bạch Thạch (128cm x 33cm), sáng tác năm 1926.



Ngô Xương Nghiên của “Hải phái”, nhưng điều quan trọng là ông từng có thời gian làm thợ mộc ở quê nhà, thời gian này đã cho ông những kinh nghiệm quý giá của nhà nghệ thuật dân gian mà người khác khó mà có được. Tế Bạch Thạch vẽ tranh rất cẩn mẫn, ông là một họa sĩ sống thọ. Có nhà phê bình nói rằng, khi 70 tuổi ông mới kết hợp tài năng trời phú của một nhà thơ đồng quê với phong cách tranh văn nhân. Tranh của ông vừa thuộc loại tranh văn nhân, lại vừa không phải, đặc biệt sức sống từ đồng quê đã thay thế “kiểu sách vở chữ nghĩa” cũ kĩ thường thấy của tranh văn nhân. Về già, bút pháp của Tế Bạch Thạch theo cách ông tự nhận là phóng khoáng, thực ra là bình dị, sự trong sáng của “thợ mộc” thời trẻ dường như vẫn còn đó, những gì nghe thấy, nhìn thấy ở chốn đồng quê như tiếng ếch, tiếng ve, nông cụ, gà gáy, châu chấu đá, và những vật dụng sinh hoạt hàng ngày, tất cả đều trở thành đề tài vẽ tranh của ông, như *Cây ngô và chuồn chuồn*, *Tiếng ếch vang 10 dặm* đều là những tác phẩm xuất sắc điển hình của Tế Bạch Thạch. Về phong cách vẽ, thông thường văn nhân theo đuổi sự thanh tĩnh ẩn dật, Tế Bạch Thạch lại yêu thích vẽ hoa cỏ rực rỡ.

Hoàng Tân Hồng (1865 – 1955) cũng là một đại sư “tảo học mẫn thực” (thời trẻ học song về già mới thành tài), dù ông và Tế Bạch Thạch hoàn toàn khác nhau. Hoàng Tân Hồng có học thức sâu rộng, nắm vững tinh thần trị học giống như “Tứ vương”, dường như ông đã dành hết thời gian tuổi thanh xuân cho đam mê nghiên cứu và nắm bắt tranh cổ; đồng thời khôi phục lại thái độ dò xét của họa sĩ thời Tống, Nguyên về tự nhiên, ông ngao du thiên hạ, cuối cùng khi đã 80 tuổi ông hoàn thành “biến pháp”, sáng tạo ra *Tân Hồng sơn thủy* hào hùng tráng lệ, cổ kính, tác phẩm này đã trở thành ngôi sao sáng hiếm thấy.

Ngoài ra còn có hai đại sư thiên tài là Phan Thiên Thọ (1897 – 1971) và Phó Bảo Thạch (1904 – 1965). Vương Bá Mẫn đã bình về tranh của Phan Thiên Thọ như sau: “Bình về tác phẩm nghệ thuật giai đoạn dân quốc, thường có người dựa vào tiêu chuẩn “hậu, trọng, đại”. Nếu dựa vào những tiêu chuẩn này thì tranh của Phan Thiên Thọ quả thật đáng gọi là “hậu,



Tranh *Mai hoa bổ thạch* của Ngô Xương Nghiên (127cm x 67cm), sáng tác năm 1902, hiện vật của Nhà xuất bản Tây Linh Hàng Châu.







*Tùng thạch mai nguyệt* của Phan Thiên Thọ (329cm x 149cm), hiện vật tại Nhà tưởng niệm Phan Thiên Thọ.

trọng, đại", đặc biệt là "đại", những người cùng thời không ai sánh bằng. Tuy ông vẽ tác phẩm nhỏ, nhưng có người cho rằng "trong nhỏ có lớn", "lớn" ở đây không phải là kích thước lớn nhỏ của bức tranh, mà là "mạnh ở khí phách" của ông, có "lực" có "khí" và có "thể". "Cường kì nhục, suy kì tâm" (mạnh ở khí phách, yếu ở tâm) là tư tưởng của Lão Tử, có nghĩa là vừa cần phải có một cơ thể mạnh khỏe, vừa cần kìm nén cảm xúc, đạt đến không linh. Trong khí chất của Phan Thiên Thọ có sự thuần phác của người nông dân, nhưng ông thực sự là một văn nhân. Ông kết hợp Nam Bắc tông làm một, đột phá phong cách tranh hoa và chim từ thời Minh, Thanh, xây dựng nên phong cách mới, ông luôn vẽ về đề tài hoa, chim, trúc, thạch, kết cấu tranh của ông thể hiện giới hạn rộng lớn dường như bị bao bọc bởi sương mù.

Phó Bảo Thạch là người rất ngưỡng mộ Thạch Đào, thậm chí ông còn đổi tên "Thụy Lâm" thành "Bảo Thạch". Bình thường ông thích uống rượu, rượu giúp bút pháp của ông trở nên bay bổng, ông là một nhà nghệ thuật có khí chất và tính lãng mạn của một nhà thơ. Ông từng sang Nhật học vẽ tranh phương Tây, ông rất giỏi phối hợp màu sắc, tạo nên sự hài hòa của tranh, các tác phẩm của ông đều tự nhiên, phóng khoáng. Ông học hỏi phong cách tranh cổ, vận dụng bút pháp "cao cổ du tư miêu" gần như đã thất truyền, các tác phẩm như *Cửu ca*, *Lệ nhân hành* vô cùng xuất sắc, vừa cổ kính lại cao sang. Tranh của Phan Thiên Thọ, Phó Bảo Thạch, vẽ mặt tôn chỉ, tuy vẫn thể hiện quan điểm của tranh văn nhân, song đã mở đường cho "tranh Trung Quốc hiện đại."



---

# **“TRANH TRUNG QUỐC” HIỆN ĐẠI**

---







Tranh sơn dầu Huệ Hiến Hoàng quý phi của Lang Thế Ninh (53,5cm x 40,4cm), hiện vật tại Viện Bảo tàng Cố Cung, Bắc Kinh.

### Tranh bản truyền thống:

Quá trình ra đời và phát triển tranh bản Trung Quốc có liên quan mật thiết đến nghề khắc thư, thời Tống, Nguyên tập trung ở Kiến An, Phúc Kiến và Hàng Châu, Chiết Giang, đến thời nhà Minh thì tập trung về Nam Kinh và Bắc Kinh. Nhưng tranh bản thực sự bước vào một giai đoạn phát triển mới là khi tranh bản Huy phái thịnh vượng. Từ thế kỉ XV, tranh bản Huy phái bắt đầu trở nên nổi tiếng, các bậc thầy như Lâm Long Kì và hai gia tộc Hoàng và Vương xuất sắc nhất. Thời Minh, Thanh tính riêng gia tộc họ Hoàng đã có hơn 200 bộ, những thợ có thể khắc tranh lên đến hơn 100 người, đây là một đội ngũ hùng hậu. Các tác phẩm tiêu biểu có *Dường chinh đồ giải*, *Cổ liệt nữ truyện*... Tranh bản Huy phái mang phong cách thanh nhã, tinh xảo nổi tiếng thiên hạ, tranh bản của Kim Lăng (Nam Kinh), Võ Lâm (Hàng Châu) và các tác phẩm tranh bản ở Tô Châu... cũng đều hình thành nên phong cách đặc sắc riêng.

## Họa gia tân tiến

Vạn Lịch năm thứ 29 thời nhà Minh (1601), giáo sĩ Thiên Chúa giáo người Italia Matteo Ricci (1552 – 1610) đã đến Trung Quốc truyền giáo và đưa các tác phẩm hội họa sơn dầu Châu Âu vào Trung Quốc. Trong số những lễ vật mà Matteo Ricci tiến dâng cho Minh Thần Tông (tại vị 1573 – 1619) có tranh sơn dầu vẽ hình Đức Chúa Trời, Đức Mẹ... Những bức tranh này tinh tế, sống động, khiến cho họa sĩ Trung Quốc cảm thấy kinh ngạc, nhưng vẫn chưa có sự đánh giá cao về nghệ thuật, cũng chưa có họa sĩ người Trung Quốc nào theo đuổi kiểu vẽ này. Đến đầu thời nhà Minh, có nhiều giáo sĩ Châu Âu chuyên vẽ tranh sơn dầu đã đến Trung Quốc và làm quan trong triều đình. Trong số đó có ông Giuseppe Castiglione (1688 - 1766), Joseph Panzi (1733 – 1812) người Italia, ông Jean Denis Attiret (1702 – 1768) người Pháp... đều khá nổi tiếng. Họ là những họa sĩ nước ngoài đầu tiên ở trong cung đình Trung Quốc, họ đã vẽ rất nhiều tranh chân dung sơn dầu.

Niên hiệu Hồng Lịch, hoàng đế Càn Long từng lệnh trong cung tuyển nô bộc thiếu niên để học cách vẽ tranh sơn dầu của người phương Tây. Tranh sơn thủy vẽ màu sơn dầu của họa sĩ Ngũ Đức người Mãn hiện còn được lưu giữ là một trong những tác phẩm sơn dầu của họa sĩ Trung Quốc thời kì này. Năm 1840, sau Chiến tranh Nha phiến, quan hệ qua lại giữa Trung Quốc với các nước phát triển hơn trước, hội họa tôn giáo phương Tây và hội họa mang tính thương mại du nhập nhiều vào Trung Quốc, hội họa phương Tây cũng ảnh hưởng rõ rệt đến hội họa Trung Quốc. Nhưng đến cuối thế kỉ XIX thì họa sĩ Trung Quốc mới thực sự nắm bắt được bút pháp hội họa phương Tây. Thời Đồng Trị (1862 – 1874), giáo sĩ truyền giáo thuộc Dòng chúa Giêsu nước Pháp đã xây dựng viện cô nhi ở Thổ Sơn Vịnh khu Dư Gia Hối ở Thượng Hải, và truyền dạy nghề cho trẻ mồ côi, trong đó có truyền dạy kĩ thuật vẽ tranh phương Tây. Khi trẻ trưởng thành, bước ra xã hội mang theo cả những kĩ thuật vẽ tranh này. Cuối nhà Thanh đầu thời kì Dân quốc, những người thuộc thế hệ đầu ở Thượng Hải như Chu Tường, Trương Tân Quang, Dư Vịnh Thanh... đều trưởng



thành từ cô nhi viện Thổ Sơn Cảng. Ngoài ra, một số trí thức Trung Quốc đã đến các nước Châu Âu, tận mắt nhìn thấy những kiệt tác của các họa sĩ Tây Âu. Cuối thời nhà Thanh, Tiết Phúc Thành (1838 – 1894) từng đi sứ các nước Anh, Pháp, Ý, Bỉ..., năm 1890 *Bút kí tham quan tranh sơn dầu Paris* được ông viết sau khi tham quan nhà trưng bày tượng sáp và viện bảo tàng tranh sơn dầu, sau này bài viết đã được truyền tụng rộng khắp. Nhà tư tưởng thời cận đại Khang Hữu Vi (1858 – 1927) trong bài *Italia du kí* cũng đánh giá cao hội họa phục hưng Italia. Giới trí thức Trung Quốc bằng thơ văn của mình cũng đã bước đầu tìm hiểu một loại hội họa hoàn toàn khác so với hội họa truyền thống của Trung Quốc.

### Hội họa mới

Các họa sĩ Trung Quốc khi có cảm hứng với hình thức hội họa mới thường mô phỏng theo các tác phẩm in ấn sơn dầu, sử dụng các loại màu và dầu sơn, các tác phẩm này về cơ bản mang phong cách truyền thống Trung Quốc. Cho đến khi các thanh niên xuất ngoại học tranh phương Tây lần lượt trở về nước, thì cục diện này mới được thay đổi.

Người xuất ngoại học tranh sơn dầu sớm nhất là họa sĩ Lý Thiết Phu (1869 – 1952) người Quảng Đông, năm 1887 ông tới Mỹ và từng học cùng với Sa Kim (1856 – 1925). Người đến Nhật Bản học vẽ sớm nhất là Lý Thúc Đồng (1880 – 1942), năm 1910 ông học xong và trở về nước, sau đó ông theo nghề giảng dạy mỹ thuật ở Thiên Tân, Hàng Châu và Nam Kinh, ông là người đề xướng việc tạo hình thạch cao, vẽ cơ thể người, và từng tổ chức hội nghiên cứu tranh phương Tây.

Sau Cách mạng Tân Hợi, người ra nước ngoài học hội họa ngày càng nhiều, đa số đi Châu Âu và Nhật Bản. Những người đi học hội họa ở Âu Mỹ khá sớm có Lý Nghị Sĩ, Phùng Cương Bách, Ngô Pháp Đình,

### Tranh tết

Xưởng in chế tranh tết bản gỗ xuất hiện từ cuối thời Minh, đến đầu thời kì nhà Thanh được mở rộng và phát triển, trên cả nước đã hình thành nhiều trung tâm sản xuất. Những trung tâm sản xuất tranh tết này sản xuất số lượng lớn và tiêu thụ ở khắp mọi nơi, hơn nữa có một số khu vực có phong cách đặc sắc rất rõ, nổi tiếng nhất là khu vực Dương Liễu Thanh ở Thiên Tân, Đào Hoa Ổ ở Tô Châu và Dương Gia Phụ ở huyện Duy, tỉnh Sơn Đông.

Trần Dương Liễu Thanh nằm ở phía Tây thành phố Thiên Tân, năm Vạn Lịch thời Minh đã bắt đầu xuất hiện xưởng sản xuất tranh tết, thịnh vượng nhất là vào thời Càn Long. Dương Liễu Thanh từ đó trở thành trấn nổi tiếng làm tranh tết ở miền Bắc. Để tài tranh tết Dương Liễu Thanh rất phong phú, đa dạng, bao gồm thần mã, phong tục sinh hoạt, câu chuyện lịch sử, tiểu thuyết hý khúc, mỹ nhân Oa Oa... Về kĩ thuật, cũng đòi hỏi hiệu quả của hội họa, chế bản đơn sắc, sau đó nhuộm màu, khắc hoa văn tinh tế, để làm cho tác phẩm trở nên rực rỡ. Những sản phẩm này thường được bán ra các vùng phía Bắc, Đông Bắc và Tây Bắc.

Đào Hoa Ổ là một vùng đất tập trung các ngành công nghệ mỹ thuật phía Bắc thành phố Tô Châu. Thời nhà Minh nơi đây bắt đầu in chế tranh tết, đến đời Khang Hy thì xuất hiện xưởng tranh tết và đến thời kì Ung Chính, Càn Long thì càng trở nên thịnh vượng. Điều đáng mừng là ở chỗ các tác phẩm thể hiện diện mạo thành thị và sinh hoạt của người dân, sử dụng phương pháp khắc gỗ in màu, đến thời Càn Long thêm phương pháp nhuộm màu, mang lại hiệu quả cao, đường nét rõ ràng.

Dương Gia Phụ ở phía Đông Bắc huyện Duy tỉnh Sơn Đông, từ thời Càn Long đã có quy mô sản xuất tranh tết, và trở nên hưng thịnh vào sau thời Đồng Trị. Nội dung chủ yếu là thần mã, hình thức trang trí phong phú đa dạng, cách in ấn chủ yếu là chia màu lên khuôn, tạo hình khoa trương, tranh mang nặng tính trang trí, màu sắc sặc sỡ, phong cách đơn giản mà sinh động.

Ngoài ra, Trần Chu Tiên ở Hà Nam, Phương Tường ở Thiểm Tây, Miên Trúc ở Tứ Xuyên, Tuyền Châu ở Phúc Kiến, Phật Sơn ở Quảng Châu... khắp nơi đều có xưởng sản xuất tranh tết, mỗi nơi mang phong cách đặc sắc riêng, cho đến cuối thời nhà Thanh sau khi thạch ấn phương Tây du nhập vào Trung Quốc thì tranh tết ở mọi miền mới dần dần mất đi.







Lý Siêu Sĩ, Phương Quân Bích..., sau này có Lâm Phong Miên, Từ Bi Hồng, Phan Ngọc Lương, Chu Bích Sơ, Bành Huân, Nhan Văn Lương, Thường Thư Hồng, Lữ Tư Bách, Ngô Tác Nhân, Đường Nhất Hòa, Chu Phương Bạch, Ngô Quán Trung, Ngô Đại Vũ, Triệu Vô Cực, Chu Đức Quần...

Khi du học sinh Trung Quốc lần đầu đến Tây Âu, chủ nghĩa ấn tượng và chủ nghĩa hậu ấn tượng đã có vị trí chắc chắn trong giới hội họa, chủ nghĩa cổ điển của phái Học viện tuy có người tán thành, song gây ảnh hưởng không lớn. Những người du học Châu Âu như Lý Nghị Sĩ, Ngô Pháp Đình, Lý Siêu Sĩ, Từ Bi Hồng, Nhan Văn Lương, Thường Thư Hồng... đều đề xướng mỹ thuật chủ nghĩa tả thực cổ điển. Ở Nhật Bản, có họa sĩ Hắc Điển Thanh Huy (1866 – 1924) là họa sĩ tiên bộ tiêu biểu, ông từng dựa vào quan niệm nghệ thuật về chủ nghĩa ấn tượng để thay đổi nội dung giáo dục mỹ thuật Nhật Bản. Du học sinh đến Nhật Bản học hội họa có Vương Duyệt Chi, Trần Bao Nhất, Hồ Căn Thiên, Du Kỳ Phàm, Phong Tử Khả, Trần Chi Phật, Phó Bao Thạch, Vương Tế Viễn, Quan Lương, Hứa Hạnh Chi, Nghệ Di Đức, Vệ Thiên Lâm, Vương Thúc Khoách... Do Nhật Bản không có bề dày truyền thống nghệ thuật tranh sơn dầu như nước Pháp, nên những họa sĩ từng du học ở Nhật Bản thường có khuynh hướng đi theo các trường phái sau chủ nghĩa ấn tượng. Sau khi về nước, họ đều theo nghề giảng dạy mỹ thuật, thông qua các trường học để truyền bá tư tưởng nghệ thuật và phong cách hội họa của bản thân.

Từ Bi Hồng (1895 – 1953), Lưu Hải Túc (1896 – 1994) và Lâm Phong Miên (1900 – 1990) là những họa sĩ, nhà giáo dục mỹ thuật từng du học nước ngoài, họ có một điểm chung nhất, đó là họ vừa là họa sĩ sơn dầu kiệt xuất vừa là họa sĩ vẽ tranh truyền thống của thế kỉ XX, họ có ảnh hưởng sâu rộng đến sự hình thành và phát triển hội họa hiện đại Trung Quốc. Năm 1912, Lưu Hải Túc mới 17 tuổi đã mở viện mỹ thuật đồ họa tại Thượng Hải, năm 1919 viện này được chuyển thành trường Mỹ thuật Thượng Hải, đây chính là điểm khởi đầu của trường mỹ thuật chính quy Trung Quốc. Những năm 20 của thế kỉ XX, Trường Nghệ thuật Bắc Bình - trường mỹ thuật quốc lập đầu tiên, Học viện Nghệ thuật quốc lập Hàng Châu - trường mỹ thuật cấp đại học đầu tiên của Trung Quốc, Trường Đại học



U cốc đồ (Hang đá tính mịch)  
của Trương Đại Thiên  
(269cm x 90cm),  
sáng tác năm 1965.



Trung ương Nam Kinh, Trường Mỹ thuật dân lập Tô Châu... liên tiếp được thành lập. Từ Bi Hồng, Lưu Hải Túc, Lâm Phong Miên và Nhan Văn Lương (1893 - 1988) từng giảng dạy ở những trường này, với những chủ trương quan điểm nghệ thuật khác nhau, họ đã mang lại những đặc sắc riêng cho mỗi trường.

Từ Bi Hồng là người từng du học ở Trường Mỹ thuật Paris, tiếp thu phong cách hội họa của Học viện phái nên ông là người theo chủ nghĩa tả thực. Ông tôn sùng cơ sở phác thảo vững vàng và kĩ thuật tạo hình chặt chẽ, chú trọng tồn tại khách quan, nhấn mạnh cuộc sống hiện thực là khởi nguồn của nghệ thuật. Ông chủ trương dung hòa với thủ pháp nghệ thuật chủ nghĩa tả thực cổ điển phương Tây, cải cách hội họa Trung Quốc truyền thống; mặt khác, nếu kết hợp với thực tiễn hội họa của Từ Bi Hồng có thể thấy rõ, ông dùng yếu tố tình cảm trong hội họa Trung Quốc để nhào nặn trong sáng tác của mình. So với những tác phẩm thiên về thi, thư, họa của nhà nghệ thuật Lý Thúc Đồng, thì tranh sơn dầu của Từ Bi Hồng mang nặng màu sắc Trung Quốc, cho dù ông vận dụng kĩ thuật hội họa phương Tây. Hai bậc thầy hội họa này đã nuôi dưỡng và không làm lãng quên truyền thống của văn nhân Trung Quốc. Nếu so sánh, tác phẩm *Ngu Ông dời núi, Cửu phương cao* của Từ Bi Hồng được vẽ bằng giấy tuyền và mực nước, dùng người thật làm mẫu thể hiện bối cảnh nghệ thuật của Học viện phái, với tranh văn nhân mà mọi người vốn quen thuộc, sẽ thấy rõ tinh thần tuyên truyền giác ngộ. Tranh ngựa phi của ông được nhiều người biết đến, nếu so với "Dạ Chiếu Bạch" trong tác phẩm của Hàn Can triều Đường thì có nhiều điểm khác nhau, ngựa trong tranh Từ Bi Hồng phi nhanh, mạnh mẽ, uyển chuyển, hoang dã, ngựa trong tranh Hàn Can chỉ đơn thuần dựa trên cơ sở giải phẫu học.

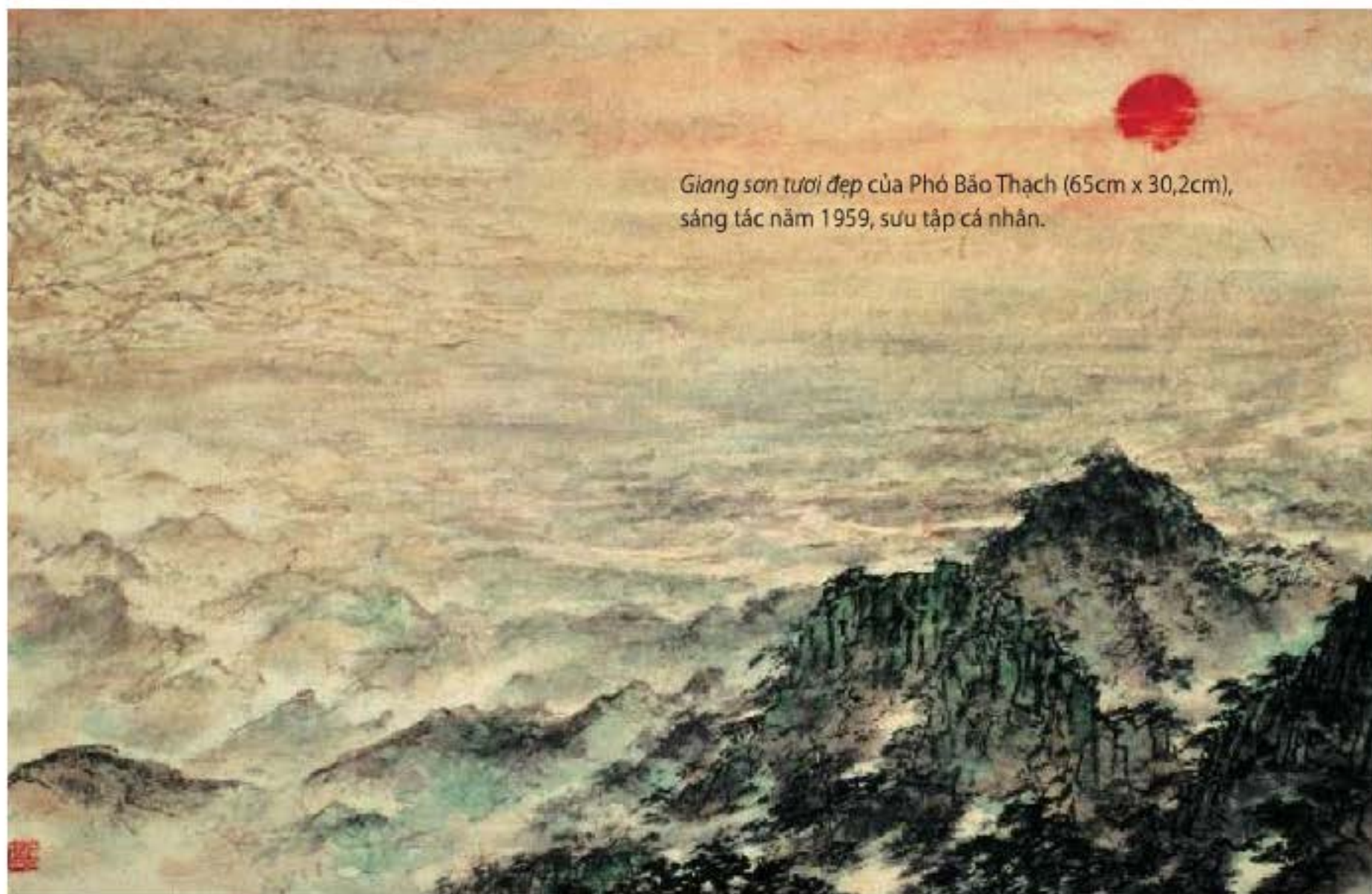
Lưu Hải Túc nhỏ hơn Từ Bi Hồng một tuổi, những năm 30 của thế kỉ XX ông cũng từng tới nước Pháp, nhưng điều khiến ông ngưỡng mộ là các họa sĩ mang tinh thần lãng mạn trong nghệ thuật cổ điển và phong cách hội họa mà trong lịch sử mỹ thuật Châu Âu gọi là "chủ nghĩa hậu ấn tượng". Ông say mê mô phỏng các tác phẩm của Tiziano Vecellio, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Eugène Delacroix, Vincent van Gogh, Paul Cézanne..., sau này, trong sáng tác nghệ thuật và giảng



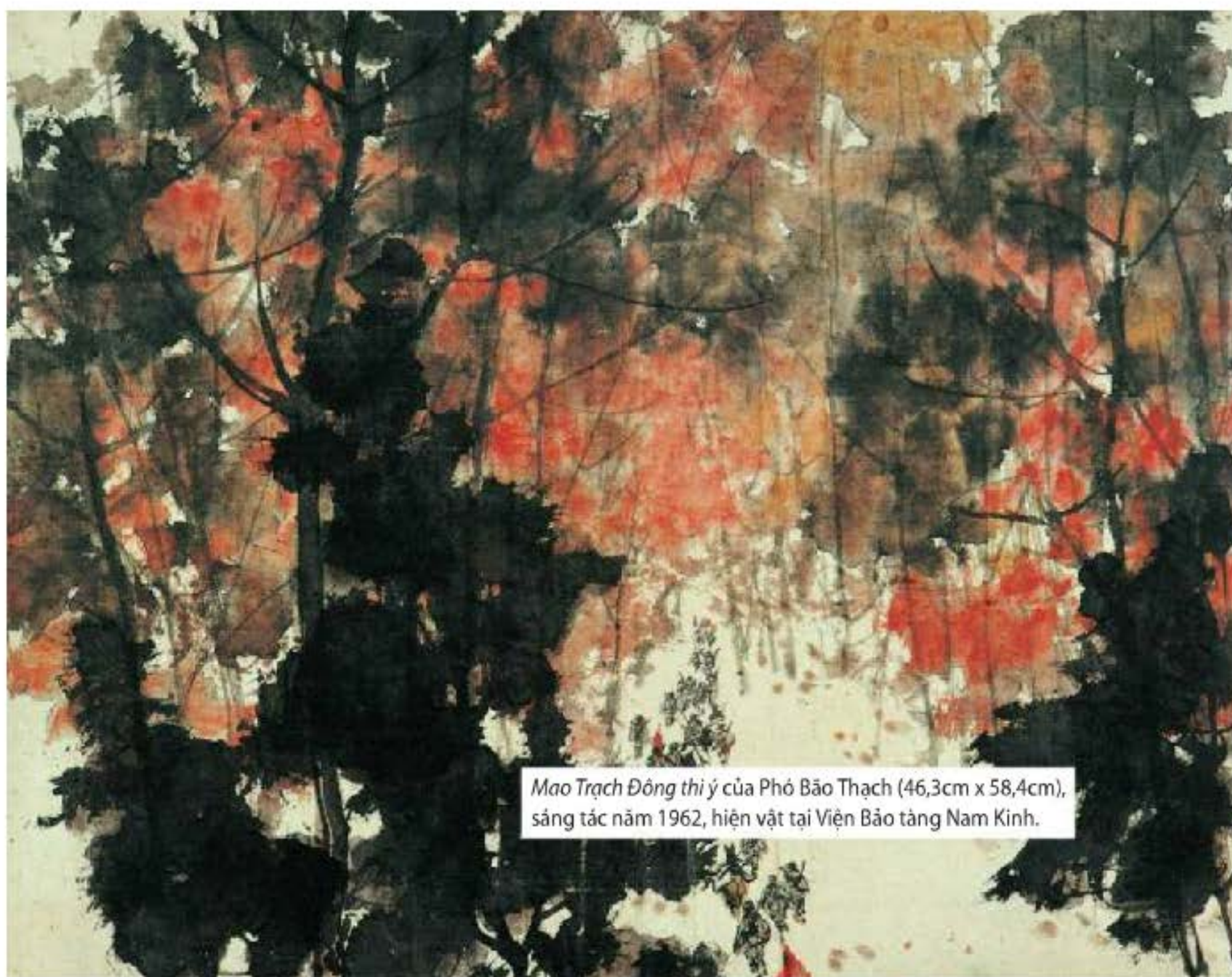
Tranh *Ngựa phi* của Từ Bi Hồng (95cm x 68cm), sáng tác năm 1939, hiện vật tại Nhà tưởng niệm Từ Bi Hồng.







*Giang sơn tươi đẹp của Phó Bảo Thạch (65cm x 30,2cm),  
sáng tác năm 1959, sưu tập cá nhân.*



*Mao Trạch Đông thi ý của Phó Bảo Thạch (46,3cm x 58,4cm),  
sáng tác năm 1962, hiện vật tại Viện Bảo tàng Nam Kinh.*



dạy ông thể hiện phong cách thâm trầm bao trùm. Một loạt các tác phẩm được sáng tác sau khi ông từ Châu Âu trở về được coi là những kiệt tác trong lịch sử tranh sơn dầu Trung Quốc. Về già ông thường vẽ tranh vẩy mực và tranh vẩy màu, đây không phải là sự trở lại tinh thần văn sĩ phóng khoáng, mà là sự mãn cảm của ông đối với tất cả những trào lưu hội họa đặc biệt, và là sự can đảm dám thể hiện trước thiên hạ.

Lâm Phong Miên có tính cách ôn hòa, ông từng học vẽ ở trường mỹ thuật Paris, Dijon nước Pháp, ông vừa tiếp thu hội họa Học viện phái, lại vừa tiếp nhận ảnh hưởng nghệ thuật của chủ nghĩa ấn tượng (impressionism) và chủ nghĩa dã thú (fauvism). Lâm Phong Miên từng suy nghĩ: cần tìm một con đường "kết hợp Trung - Tây", các tác phẩm của ông đều có thể được coi là vật thí nghiệm thể hiện tư tưởng này. Sau này ông thường vẽ tranh trên giấy tuyên, nhưng không có bức nào chỉ đơn thuần sử dụng bút pháp văn nhân, màu sắc và hình thức thường trở thành chủ đề của tranh, dường như yếu tố phương Tây đã được kết hợp sử dụng. Ngoài ra, trong mỗi bức tranh đều có nội dung cụ thể nhằm bảo lưu bản sắc Trung Quốc, từ các nhân vật hí kịch, cung nữ, cho đến những thứ khiến ta liên tưởng như sơn thủy, hoa và chim, do đó đã mang lại sự chuyển đổi và dung nạp lẫn nhau giữa thủy mặc Trung Quốc và "sắc điệu" hội họa phương Tây, giữa sợi dây thư pháp và "cảm giác hình thức" của hội họa phương Tây.

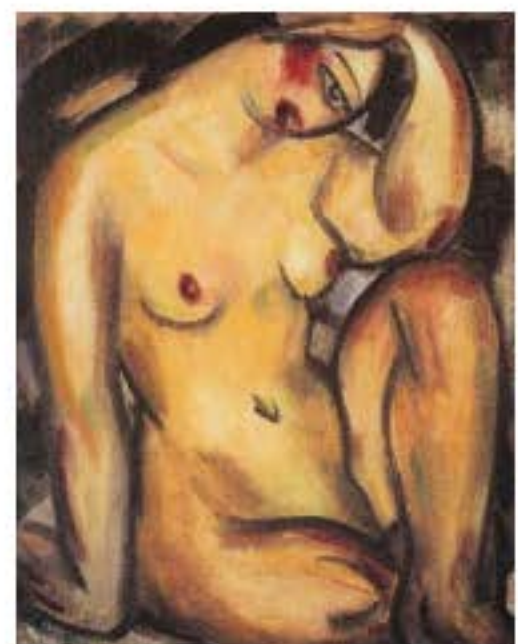
### Tranh hiện thực cách mạng

Những năm 20, 30 của thế kỉ XX, các họa sĩ Trung Quốc cùng chung tôn chỉ nghệ thuật đã tập hợp lại thành các đoàn thể với nội dung hoạt động đa dạng. Năm 1932, Quyết Lan Xã có thành viên như họa sĩ Bành Huân (1906 – 1985) được thành lập ở Thượng Hải đã khởi xướng và giới thiệu hội họa hiện đại phương Tây; còn Hiệp hội Mỹ thuật độc lập Trung Hoa do du học sinh ở Nhật Bản thành lập thì ca ngợi hội họa chủ nghĩa siêu hiện thực. Do những đoàn thể này chủ yếu hoạt động ở Thượng Hải trong một thời gian khá ngắn nên chưa thể phát triển thành phong trào nghệ thuật có sức ảnh hưởng.

Dưới con mắt họa sĩ theo nghệ thuật sơn dầu, những người học chủ nghĩa ấn tượng về sau khá nhiều, số họa sĩ học tranh sơn dầu cổ điển khá ít, còn những họa sĩ có thể nắm bắt được kĩ thuật tranh sơn dầu cổ điển thì càng hiếm hơn.



Tranh sơn dầu *Tiếng tiêu* của Từ Bì Hồng (48cm x 35cm), sáng tác năm 1926.



*Thiếu nữ khỏa thân* của Lâm Phong Miên, sáng tác năm 1934.





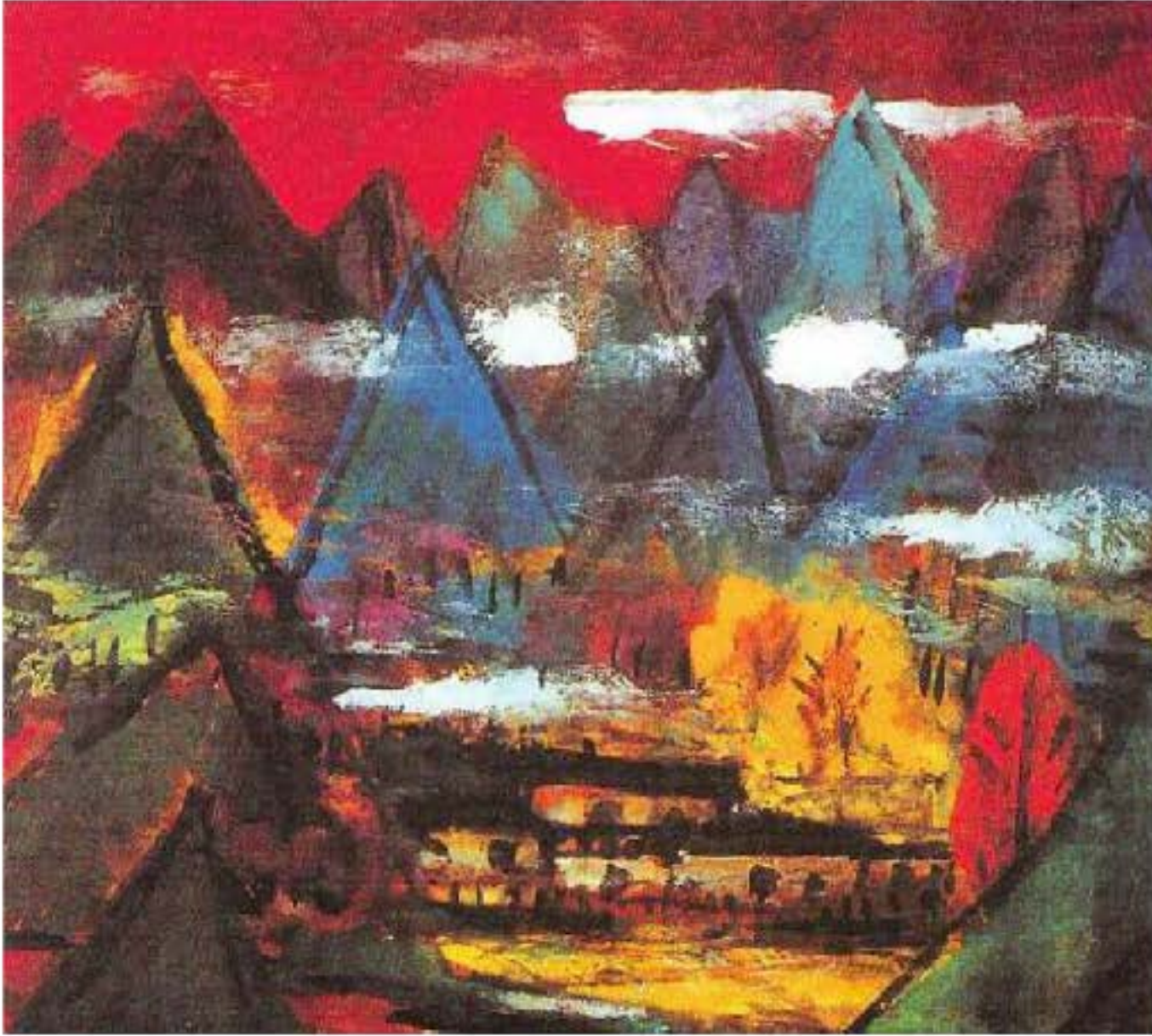


Tranh sơn dầu *Năm trăm binh sĩ Diem Heng* của Từ Bi Hồng (198cm x 355cm), sáng tác năm 1928 – 1930, hiện vật tại Nhà tưởng niệm Từ Bi Hồng.

Sau khi cuộc kháng chiến chống Nhật bùng nổ, các họa sĩ lấy hội họa làm vũ khí chiến đấu, tham gia hoạt động tuyên truyền kháng Nhật cứu nước. Các họa sĩ có quan điểm nghệ thuật khác nhau, song trong các hoạt động này đều cùng chung tư tưởng, cuộc sống cơ cực khốn cùng đã giúp họ trải nghiệm được vui buồn, hợp tan của cuộc sống dân thường. Nhờ thâm nhập vào hậu phương và biên cương vùng Tây Bắc, Tây Nam, mà tác phẩm nghệ thuật của họa sĩ tranh sơn dầu có thêm màu sắc mới và tăng thêm sức mạnh cho loại hình nghệ thuật mới. Tranh Tân phái đã ngừng phát triển do hoàn cảnh chiến tranh loạn lạc. Nhiều họa sĩ tranh sơn dầu trước chiến tranh sáng tác tranh Tân phái, trong cuộc kháng chiến đã chuyển sang hình thức tả thực, tham gia hoạt động tuyên truyền. Từ Bi Hồng từng viết: "Đất nước vì kháng chiến nên dùng chủ nghĩa tả thực mà ngẩng cao đầu" và cảm thấy "vui mừng" vì sự "mai danh ẩn tích" của tranh Tân phái.

Sau khi cuộc chiến kháng Nhật thắng lợi, phong cách hội họa hiện đại quay trở lại. Năm 1945, Đoàn thể Độc lập do Lâm Phong Miên, Nghệ Di Đức, Quan Lương, Lý Trọng Sinh, Uất Phong, Triệu Vô Cực... thành lập ở Trùng Khánh đã tổ chức cuộc triển lãm tranh tiêu biểu đầu tiên của họ. Nhưng sự trở lại của tranh Tân phái trong thời gian quá ngắn, hoạt động sáng tác của họ chỉ duy trì đến năm 1949. Tuy chủ nghĩa tả thực và tư tưởng "văn dĩ





Tranh sơn dầu *Hoàng Sơn* của Lâm Phong Miên, sáng tác vào những năm 80 thế kỉ XX.

tải đạo" của Nho gia chiếm ưu thế, nhưng trong giai đoạn chiến tranh và cách mạng, nghệ thuật quý tộc hóa, bất luận tranh văn nhân truyền thống hay nghệ thuật chủ nghĩa cổ điển mang ý nghĩa phương Tây đều không phù hợp.

Tranh bản khắc trên gỗ chế tác đơn giản, mặt tranh tươi sáng và dễ phục chế, trên thực tế đây là hình thức hội họa Trung Quốc sinh động nhất trong khoảng thời gian từ những năm 20 đến những năm 40 của thế kỉ XX. Nhà văn vĩ đại nhất Trung Quốc thế kỉ XX Lỗ Tấn (1881 – 1936) là người tích cực ủng hộ tranh bản khắc trên gỗ hiện đại Trung Quốc. Nhờ sự ảnh hưởng của ông mà một loạt nhà nghệ thuật trẻ tuổi tài năng và tràn đầy sinh lực nhất đã tập trung về trung tâm nghệ thuật văn hóa Thượng Hải đương thời, tham gia phong trào văn hóa mới. Những năm 30 của thế kỉ XX, tác phẩm tranh bản của hàng loạt nhà nghệ thuật ở Thượng Hải mang phong cách Tây hóa, do họ cũng học hỏi nghệ thuật chủ nghĩa biểu hiện của Đức mà Lỗ Tấn rất sùng bái. Đặc biệt là hình tượng những người gào thét, tay chân đầy chai sạn trong tác phẩm của nữ họa sĩ Kate người Đức, đối với những nhà nghệ thuật trẻ tuổi Trung Quốc đang bừng bừng khí thế mà nói, họ không chỉ đơn thuần







vượt qua sự hóa thân của nhà vô sản thế giới và tinh thần cách mạng của họ giữa ranh giới dân tộc và quốc gia. Trong các tác phẩm thời kì đầu của Lý Hoa (1907 – 1994), Giang Phong (1910 – 1982), Hoàng Tân Ba (1916 – 1980)... đều cố gắng thể hiện ý đồ quốc tế hóa ngôn ngữ rất rõ. Ngày 2 tháng 6 năm 1932, “Phòng nghiên cứu mỹ thuật Xuân Địa” do thành viên “Liên minh các nhà nghệ thuật cánh tả” thành lập đã tổ chức triển lãm tranh bản ở Thượng Hải, cùng trưng bày tranh bản nước Đức do Lỗ Tấn sưu tầm.

Năm 1942, nhà lãnh đạo Đảng Cộng sản Trung Quốc Mao Trạch Đông trong “Bài phát biểu trong cuộc tọa đàm văn nghệ tại Diên An” đã đưa ra các chủ trương mà nghệ thuật văn học cần phục vụ chính trị, phục vụ chiến tranh cách mạng, phục vụ công nông binh, yêu cầu nghệ thuật văn học “phục tùng nhiệm vụ cách mạng mà Đảng quy định trong một thời kì nhất định”.

Thời kì kháng chiến, đa số phần tử trí thức tiến bộ, bao gồm cả họa sĩ tranh bản cánh tả Thượng Hải trước kia từ khắp mọi miền đất nước đổ về Diên An. Trong những năm chiến tranh cách mạng, tranh Trung Quốc, đặc biệt là tranh văn nhân không được công nông binh yêu thích. Trong hoàn cảnh gian khổ ở vùng Ninh Biên Thiểm Cam, chỉ có họa sĩ cá biệt sáng tác tranh sơn dầu, đại đa số họa sĩ đều chuyển hướng sáng tác về đề tài tuyên truyền chính trị, hình thức chủ yếu là tranh bản khắc trên gỗ. Sự ủng hộ mạnh mẽ của Lỗ Tấn, chủ nghĩa tả thực mà Từ Bi Hồng tôn sùng, hay “phác họa là cơ sở nghệ thuật tạo hình”, tất cả đều trở thành phương hướng phát triển nghệ thuật phù hợp với tư tưởng văn nghệ của Mao Chủ tịch<sup>1</sup>.

Mặc dù tranh bản dường như đã trở thành cầu nối, nhưng nhà nghệ thuật Diên An vẫn tích lũy nhiều kinh nghiệm thành công, đặc biệt thể hiện “cổ vi kim dụng, dương vi trung dụng” mà Mao Chủ tịch đề xướng, ví dụ tác phẩm gỗ khắc ở Thượng Hải những năm 30 của thế kỉ XX đều thể hiện tính dân tộc và gắn gũi với sinh hoạt thực tế.

Thời kì đầu thành lập nước Trung Quốc mới, họa sĩ phải đối diện với vấn đề mới: quan hệ giữa nghệ thuật và chính trị, nghệ thuật phải đi vào đời sống quần chúng, phải phục vụ công nông binh. Họa sĩ dù mới hay cũ đều điều chỉnh hoặc thay đổi diện mạo nghệ thuật vốn có để thích hợp với nhiệm vụ của thời đại mới. Sáng tác tranh sơn dầu những năm 50 của thế kỉ XX chủ yếu thể hiện lịch sử cách mạng, phản ánh lao động và xây dựng chủ nghĩa xã hội. Chính phủ tuyển chọn học sinh để gửi đi học mỹ thuật ở các nước chủ nghĩa xã hội ở Đông Âu và Liên Xô, đồng

<sup>1</sup> *Lịch sử mỹ học hội họa Trung Quốc* (quyển hạ), Trần Truyền Tích, Nhà xuất bản Nghệ thuật Nhân dân, 2002, trang 633.



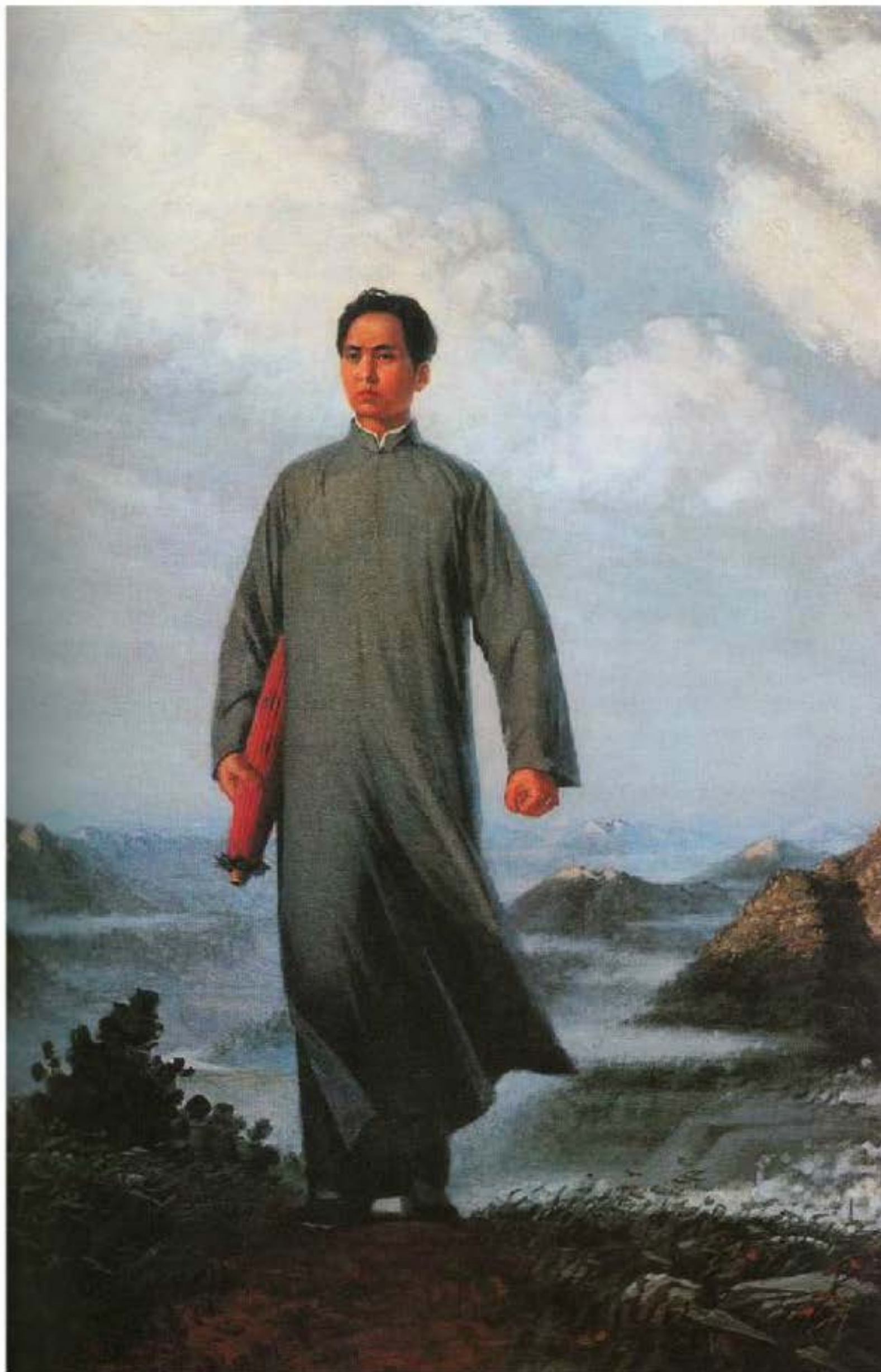


Tranh *Lên đường đi học đại học* của Ôn Thừa Thành, sáng tác vào những năm 70 của thế kỉ XX.

thời mời các họa sĩ từ Liên Xô và Romania tới giảng dạy ở hai học viện mỹ thuật cấp quốc gia tại Bắc Kinh và Hàng Châu. Học sinh Trung Quốc ngoài việc chuyên tâm học kĩ thuật tranh sơn dầu, còn phải dốc sức tiếp nhận phương pháp sáng tác "chủ nghĩa hiện thực chủ nghĩa xã hội" của Liên Xô. Từ hiệu quả thực tế có thể thấy, thời đại cách mạng cũng như chủ trương nghệ thuật cực đoan tác động đến sự phát triển của hội họa, không như nhiều người cho rằng nó chỉ có tính phá hoại. Từ thời "Tứ vương" tình trạng tranh văn nhân cứng nhắc, nhạt nhòa, thiếu sức sống cuối cùng cũng không kéo dài, xã hội Trung Quốc đã thay đổi lớn và diện mạo người Trung Quốc đòi hỏi thích hợp với hình vẽ mới, nghệ thuật chủ nghĩa hiện thực chủ nghĩa xã hội đã thể hiện thành công chức năng của nghệ thuật trong tuyên truyền sức mạnh quốc gia và trong cuộc sống mới của người dân. Cho dù sử dụng hình thức nghệ thuật truyền thống, thì nhà nghệ thuật vẫn có nguồn cảm hứng từ phong cách cởi mở, lạc quan và khoa trương của nghệ thuật dân gian.









Các tác phẩm được đánh giá là thể hiện "chủ nghĩa lãng mạn cách mạng và chủ nghĩa hiện thực cách mạng" vẫn khiến người xem nhìn nhận với cặp mắt khác, những hình ảnh mới mẻ mang tính tả thực, trữ tình và tính dân tộc đặc sắc đã xuất hiện.

Cách mạng văn hóa toàn quốc (1966 - 1976) đã đưa những hình ảnh này phát triển tới đỉnh điểm. Từ cuối những năm 60 bắt đầu xuất hiện 5 vở kịch hiện đại cách mạng, 2 vở kịch ba lê và một vở giao hưởng đều có nội dung sáng tác về đề tài hiện thực cách mạng. Đây là những vở khuôn mẫu cho những sáng tác nghệ thuật Trung Quốc trong thời kì này (thời đó gọi là "bát đại dạng bản hí"), hàng loạt các tác phẩm tương tự xuất hiện. Hội họa thời kì này được các nhà phê bình sau này chỉ trích là "hư giả", "nói quá" và "lệ thuộc chính trị", nhưng với hội họa, chỉ cần vẫn thuộc phạm trù sáng tác nghệ thuật, thì ngay cả bản thân nhà nghệ thuật cũng đều thừa nhận nó được dùng để phục vụ chính trị, cũng không có nghĩa là xem nhẹ sự thách thức do bản thân nghệ thuật mang đến trong từng sáng tác cụ thể, mọi người lấy "đỏ, sáng, chói" để miêu tả "cách mạng văn hóa", giống như một thứ màu sắc mới lạ phù hợp với kết cấu chính thể, đối với kĩ thuật tả thực và khả năng tiết chế mặt tranh đều có những yêu cầu mới. Cách làm này đã kết hợp được tính hiện đại và tính dân tộc trong mỗi bức tranh, đây chính là kiểu tranh Trung Quốc mang tính "chủ nghĩa hiện thực chủ nghĩa xã hội", trong tranh văn nhân, tranh dân gian, nghệ thuật truyền thống Trung Quốc hay nghệ thuật cổ điển và hiện đại phương Tây đều không thể tìm thấy đáp án hiện thực hoàn chỉnh. Cũng có thể là do các nhà nghệ thuật thời kì này khi theo đuổi, tìm tòi tính nghệ thuật thì lại thể hiện sự chân thành và nghị lực đáng được tin cậy.

Lấy ví dụ bốn tác phẩm: *Khai quốc đại điển* của Đồng Hy Văn, *Địa đạo chiến* của La Công Liễu, *Hồng thái dương quang huy noãn vạn đại* của Cang Hựu Điển và *Mao Chủ tịch thị sát Quảng Đông nông thôn* của Trần Động Ninh, trong đó hai bức đầu được sáng tác vào những năm 50 thế kỉ XX, hai bức sau được sáng tác vào năm 1971. *Khai quốc đại điển* đã tái hiện hình ảnh trên lễ đài Thiên An Môn ngày thành lập nước, tác giả là một trong những họa sĩ sơn dầu giỏi nhất Trung Quốc, ông



Tranh *Tân binh vùng mỏ* của Dương Chi Quang, sáng tác đầu những năm 70 của thế kỉ XX.







Tranh sơn dầu *Khai quốc đại điển* của Đồng Hy Văn (310cm x 176cm), hoàn thành năm 1953.

cũng là người nghiên cứu sâu về bích họa Đôn Hoàng. Đây là bức tranh sơn dầu giai đoạn đầu, tác giả thể hiện ý đồ kết hợp kĩ thuật tả thực phương Tây với màu sơn có tính tượng trưng nghệ thuật dân tộc. *Địa đạo chiến* thể hiện trí tuệ và tinh thần dũng cảm trong chiến tranh kháng Nhật của nhân dân Trung Quốc, tác giả từng là họa sĩ xuất sắc của Diên An Lỗ Nghê (một trường đại học nổi tiếng ở Diên An thời kháng chiến chống Nhật), từ khắc họa nhân vật và cảnh vật trong tranh có thể thấy tác giả nắm rất rõ về cuộc sống. Thành công của ông bắt nguồn ở sự mộc mạc và sức mạnh của tranh bản Diên An, kết hợp hoàn hảo với kĩ thuật hội họa cổ điển phương Tây mà tác giả đã kiên trì nắm bắt. Chủ đề "Hồi ức gian lao" của bức tranh thứ ba có thể khó hiểu đối với người xem ngày nay, bức tranh hoàn toàn dùng nguyên liệu truyền thống như giấy tuyên, mực, màu..., đây là bức tranh truyền thống nhưng không phải là tranh văn nhân, không chỉ hình ảnh nhân vật tươi sáng rõ nét, mà kĩ thuật khiến người xem khâm phục đã thể hiện ánh sáng mặt trời rực rỡ như tượng trưng cho xã hội mới. *Mao Chủ tịch thị sát Quảng Đông nông thôn* ca tụng vị lãnh tụ đứng đầu nhà nước, nhưng bức tranh này là "nông thôn mới thời đại



chủ nghĩa xã hội" mà khi đó mọi người hướng tới, đặc biệt miêu tả lý tưởng hóa hình tượng nông dân miền Nam Trung Quốc, đến nay vẫn làm rung động con tim mọi người. Khi đặt những tác phẩm này vào vị trí "mỹ thuật thế giới" và "mỹ thuật truyền thống Trung Quốc" có thể thấy sự thực hiển hiện, đó là tính không thể thay thế các sáng tác tập thể của họa sĩ Trung Quốc trong không gian lịch sử đặc biệt khi đó. Tác phẩm nghệ thuật mãi mãi là một phần của xã hội, mỗi tác phẩm đều là phương tiện và biểu tượng của hệ thống văn hóa xã hội; mặt khác, mỗi tác phẩm nghệ thuật còn là tâm hồn của cá nhân, tác phẩm nghệ thuật một khi hoàn thành, quan hệ giữa nó và sự vật cụ thể, hoàn cảnh thời đại không còn quan trọng như thế, từ điểm đó có thể nói, vị trí của tác phẩm nghệ thuật trong lịch sử nghệ thuật luôn đáng được bàn đến hơn chức năng xã hội mà nó được giao phó trong lịch sử nói chung.

### "Hiện đại" và "hậu hiện đại"

Năm 1978, Đảng Cộng sản Trung Quốc tổ chức Đại hội đại biểu toàn quốc lần thứ 11, từ đó Trung Quốc bước vào "thời kì đổi mới". Thành phần trí thức và các nhà nghệ thuật hồi tưởng lại thời đại trải qua, mang khát vọng hướng tới tương lai. Các nhà nghệ thuật mong muốn được sưu tầm tư liệu về các nhà nghệ thuật nước ngoài, bao gồm cả tư liệu về sinh thời và ngôn luận của họ, thể hiện tất cả sự nhiệt thành, dường như có thể các họa sĩ trước đây cùng tôn thờ tiền bối của họ.

Về phương diện sáng tác, các tác phẩm đầu tiên của "thời kì mới" vẫn mang đậm dấu ấn thời đại. Mặc dù các họa sĩ trẻ ngày càng hứng thú với nghệ thuật hiện đại, nhưng trước tiên do sự quan tâm của xã hội nên họ vẫn sáng tác các tác phẩm đề tài xã hội theo phong cách chủ nghĩa hiện thực quen thuộc. Vào đầu những năm 80, sinh viên Viện Mỹ thuật học Tứ Xuyên đã phát động phong trào vẽ tranh sơn dầu trong xã hội, những bức tranh này đã lấy Cách mạng Văn hóa làm cảm hứng sáng tác, miêu tả toàn cảnh bi kịch lịch sử, tuy kĩ thuật còn non nớt nhưng cách họ mô phỏng theo thủ pháp tả thực của trường phái triển lãm lưu động và phương thức tự thuật văn học hóa của Nga vẫn gây tiếng vang lớn trong lòng công chúng. Tranh *Ngày x tháng x năm x, tuyết* của Cao Tiểu Hoa khiến chúng ta liên tưởng đến bức tranh *Buổi sáng quân cận vệ hành quyết* của Vasilil Surikov (1848 – 1916), chỉ thay đổi nhân vật chính trong tranh, kẻ bị hại là quý tộc Nga đổi thành hồng vệ binh Trung Quốc bị lừa gạt. La Trung Lập mong muốn vẽ một bức họa thể hiện hình tượng người lao động giống như hình Mao Trạch Đông trên khán đài Thiên An Môn, bức tranh tiêu biểu *Người cha* của ông đã gây chấn động một thời, có thể thấy sự thành công về quan niệm, tác giả thừa nhận khi sáng







Tranh Khán sơn (ngắm cảnh núi non) của Lý Khả Lương  
(1907 - 1989) (68,4cm x 45,6cm), sáng tác năm 1984.





Tranh *Lễ hội mùa trù mẫn phong thu điển* (lễ hội được mùa tràn đầy rượu và nước mắt) của Trần Đơn Thanh (154cm x 235cm), sáng tác năm 1976.

tác bức tranh này ông còn chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa hội họa hiện thực thịnh hành ở Hoa Kỳ. Tranh *Tây Tạng tổ họa* của Trần Đơn Thanh ở Học viện Mỹ thuật Trung ương Bắc Kinh được nhiều người trong giới hội họa biết đến, thời trẻ họa sĩ này từng sống ở Thượng Hải – thành phố chịu nhiều ảnh hưởng của văn hóa phương Tây. *Tây Tạng tổ họa* đã mang “chủ nghĩa hiện thực” ảnh hưởng ngược lại Jean François Millet (1814 – 1875) và Gustave Courbet (1819 – 1877) của nước Pháp, đồng thời hạn chế lớn nhất là sự trung thành về tả thực, không giống với thói quen công phu quá mức thường thấy của các họa sĩ Trung Quốc, vì thế thể hiện được sự lý thú thuần túy.

Trong 10 năm kế tiếp, “sáng tạo cái mới” trở thành đề tài phổ biến nhất. Mặc dù nghệ thuật hiện đại phương Tây đã bị “diệt vong” vào những năm 70 của thế kỷ XX, những thứ như tính tiến vệ và tính sáng tạo độc đáo cũng không còn là đề tài nóng sốt, vào những năm 80 ở Trung Quốc đã giương cao ngọn cờ lớn và bùng lên sức mạnh đáng kinh ngạc. Nhà phê bình nghệ thuật Cao Minh Lộ cho rằng, đây là do bối cảnh xã hội hoàn toàn khác nhau, đất nước Trung Quốc vào những năm 80 của thế kỷ XX cần nghệ thuật xuất sắc<sup>1</sup>,

1 Sự diệt vong của tiến vệ - phê bình tiến vệ phương thức cũ và chủ đề cũ về tiến vệ, Cao Danh Lộ.







Tranh sơn dầu *Người cha* của La Trung Lập (222cm x 115cm), sáng tác năm 1980, hiện vật tại Viện Mỹ thuật Trung Quốc.



Tranh *Xuân Giang Nam* của Ngô Quán Trung (1919 - ) (68cm x 43cm), sáng tác năm 1987.

nhà nghệ thuật thì lại cho rằng, nghệ thuật xuất sắc là nghệ thuật tiến vệ có tính sáng tạo độc đáo. Trong một khoảng thời gian rất ngắn, họ đã đi hết con đường dài mới, trước tiên là tiến hành thực nghiệm tính mô phỏng đối với cách thức sáng tạo của tất cả các trường phái từng xuất hiện ở phương Tây, tiếp đó tự mở ra con đường riêng một cách đầy tự tin.

Trước và sau năm 1985, những triển lãm nghệ thuật hiện đại được quảng cáo rầm rộ như nấm mọc sau mưa, mỗi cuộc triển lãm, thậm chí ngay cả mỗi nhà nghệ thuật tham gia triển lãm đều phát biểu tuyên ngôn chủ nghĩa hiện đại của mình. Điều may mắn hơn các nhà chủ nghĩa hiện thực phương Tây là trước và sau năm 1985 những người làm nghệ thuật hiện đại Trung Quốc vẫn chưa gặp phải một xã hội giai cấp tư sản dân tộc bị ràng buộc bởi đồng tiền, không cần phải như các nhà nghệ thuật phương Tây thoát li khỏi cuộc sống hiện thực, từ đó vẫn giữ tính chân thực tương đối. Năm 1989, cuộc triển lãm nghệ thuật hiện đại Trung Quốc đầu tiên được tổ chức tại Bắc Kinh, song không khí khá gò bó, thậm chí những nhà nghệ thuật khá phóng khoáng khi nói chuyện cũng thường nhắc đến "trách nhiệm" và "sứ mệnh", họ vẫn mang thái độ của người theo chủ nghĩa lí tưởng một cách bản năng, họ phát biểu về mối quan hệ biện chứng giữa bài trừ và xây dựng lại.

Cùng với sự thành công của cuộc cải cách kinh tế Trung Quốc, trong quá trình hòa nhập quốc tế, nhiều họa sĩ Trung Quốc đã nhận thức được sức mê hoặc của thị trường tác phẩm nghệ thuật, họ thay đổi thái độ, so với những nhà nghệ thuật hành vi và nhà nghệ thuật quan niệm cấp tiến thì việc dùng tư liệu hội họa truyền thống để sáng tác vốn là một cách thể hiện thỏa hiệp. Họ nhận thức được nghệ thuật đương đại Trung Quốc không thể thực hiện dựa vào tuyên ngôn và khẩu hiệu. Đa số các nhà nghệ thuật đã từ bỏ lý tưởng nghệ thuật tiến vệ khai sáng và tạo ảnh hưởng xã hội, chuyển sang tiếp nhận thị trường. Tìm kiếm quan niệm tiến vệ phi phương Tây, trên thực tế nỗ lực sáng tạo nghệ thuật hiện đại Trung Quốc đang cần duy trì cách điều hòa giữa Trung Quốc và phương Tây, giữa truyền thống và đương đại, giữa văn hóa tinh hoa và văn hóa đại chúng.





Tranh sơn dầu Ngày 1 tháng 11 năm 2005 của Phương Lực Quân, sáng tác năm 2005.







Tranh *Đại gia đình số 1* của Trương Hiếu Cương (200cm x 300cm), sáng tác năm 2001.



Tranh sơn dầu *Tay* của Dương Thiên (50cm x 70cm), sáng tác năm 1991.





Bức họa *Nhà cách mạng* của Nhạc Mẫn Quân (75cm x 57cm), sáng tác năm 2000.



Bức họa *Con trai* của Lưu Tiểu Đông, sáng tác năm 1995.





# PHỤ LỤC

## Niên biểu lịch sử Trung Quốc

Thời đại đồ đá cũ	Khoảng 170 vạn năm - 1 vạn năm trước
Thời đại đồ đá mới	Khoảng 1 vạn năm - 4000 năm trước
Hạ	Năm 2070 - năm 1600 TCN
Thương	Năm 1600 - năm 1046 TCN
Tây Chu	Năm 1046 - năm 771 TCN
Xuân Thu	Năm 770 - năm 476 TCN
Chiến Quốc	Năm 475 - năm 221 TCN
Tấn	Năm 221 - năm 206 TCN
Tây Hán	Năm 206 TCN - năm 25
Đông Hán	Năm 25 - năm 220
Tam Quốc	Năm 220 - năm 280
Tây Tấn	Năm 265 - năm 317
Đông Tấn	Năm 317 - năm 420
Nam Bắc triều	Năm 420 - năm 589
Tùy	Năm 581 - năm 618
Đường	Năm 618 - năm 907
Ngũ đại	Năm 907 - năm 960
Bắc Tống	Năm 960 - năm 1127
Nam Tống	Năm 1127 - năm 1279
Nguyên	Năm 1206 - năm 1368
Minh	Năm 1368 - năm 1644
Thanh	Năm 1616 - năm 1911
Trung Hoa Dân Quốc	Năm 1912 - năm 1949
Nước Cộng hòa Nhân dân Trung Hoa	Thành lập năm 1949



# HỘI HOA *Trung Quốc*

LÂM TỪ

Người dịch: TS. TỐNG THỊ QUỲNH HOA  
(Giảng viên Khoa Ngữ văn Trung Quốc  
Trường Đại học KHXH & NV - Đại học Quốc gia TP. Hồ Chí Minh)



**Chịu trách nhiệm xuất bản**

*Giám đốc - Tổng Biên tập*

**NGUYỄN THỊ THANH HƯƠNG**

Biên tập : **TRẦN THỊ ANH - NGUYỄN THỊ LIÊN**

**NHÀ XUẤT BẢN TỔNG HỢP THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH**

62 Nguyễn Thị Minh Khai, Quận 1, Thành phố Hồ Chí Minh

ĐT: (08) 38 296 764 - 38 256 713 - 38 247 225

Fax: 84.8.38222726 - Email: tonghop@nxbhcm.com.vn

Sách online: **www.nxbhcm.com.vn**

Ebook: **www.sachweb.vn**

**NHÀ SÁCH TỔNG HỢP 1**

62 Nguyễn Thị Minh Khai, Q.1, Thành phố Hồ Chí Minh • **ĐT: 38 256 804**

**NHÀ SÁCH TỔNG HỢP 2**

86 - 88 Nguyễn Tất Thành, Quận 4, Thành phố Hồ Chí Minh • **ĐT: 39 433 868**

---

XNĐKXB số: 332-2014/CXB/20-22/THTPHCM cấp ngày 26/2/2014

QĐXB số 124/QĐ-THTPHCM-EBOOK 2014 ngày 08/12/2014

ISBN: 978 - 604 - 58 - 1518 - 2

Nộp lưu chiếu quý I năm 2015.



中国绘画

HỘI HỌA

*Trung Quốc*

Hội họa Trung Quốc truyền thống về cơ bản mang tính cụ thể, mà chưa có được ý nghĩa như hội họa trừu tượng. Điểm khác biệt là cảnh thiên nhiên trong hội họa Trung Quốc không phải là sự phản chiếu đơn giản về tự nhiên mà là sự kết hợp thống nhất giữa tự nhiên và tâm hồn người họa sĩ, đó là thế giới mới của "thiên nhân hợp nhất" (con người hòa hợp với thiên nhiên). Tranh vẽ của các họa sĩ Trung Quốc không miêu tả chính xác, rất ít người để tâm đến màu sắc, biểu hiện không gian lập thể, cảm xúc, thể tích, tỷ lệ..., điều họ cần là xây dựng được một thế giới phi vật chất hóa có thể đáp ứng được hoạt động trong tâm trí, cảnh vật tự nhiên không phải là đối tượng cần phải mô phỏng trung thực mà chỉ là tư liệu gốc cần phải có.



中国图书对外推广计划  
CHINA BOOK INTERNATIONAL

